

Cuadernos Hispanoamericanos

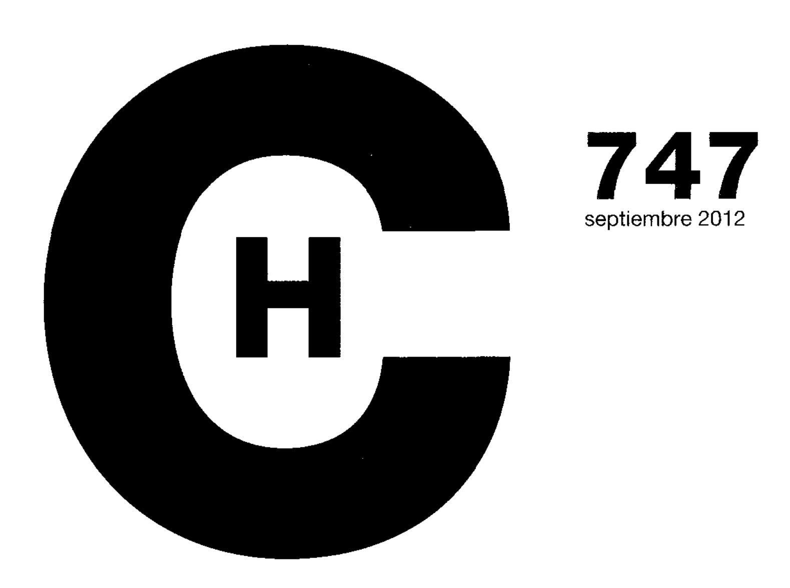
Dossier sobre Ángel Crespo:
José Luis Gómez Toré
Esther Ramón
Rafael-José Díaz
Carlota Fernández-Jáuregui Rojas
Ana Gorría

Textos de:
Abilio Estévez
David Hernández de la Fuente
Andrés Sánchez Robayna

Entrevista con Juan Villoro

Ilustraciones: Mari Puri Herrero

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



747
septiembre 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Director: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 84 01. Subscripciones: 91 582 79 45
Administración y redacción: **Laura García Bardina**
e-mail: laura.garcia@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Estilo Estugraf Impresores, S.L.
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13 - 28350 CIEMPOZUELOS (Madrid)
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

747 Índice

Dossier

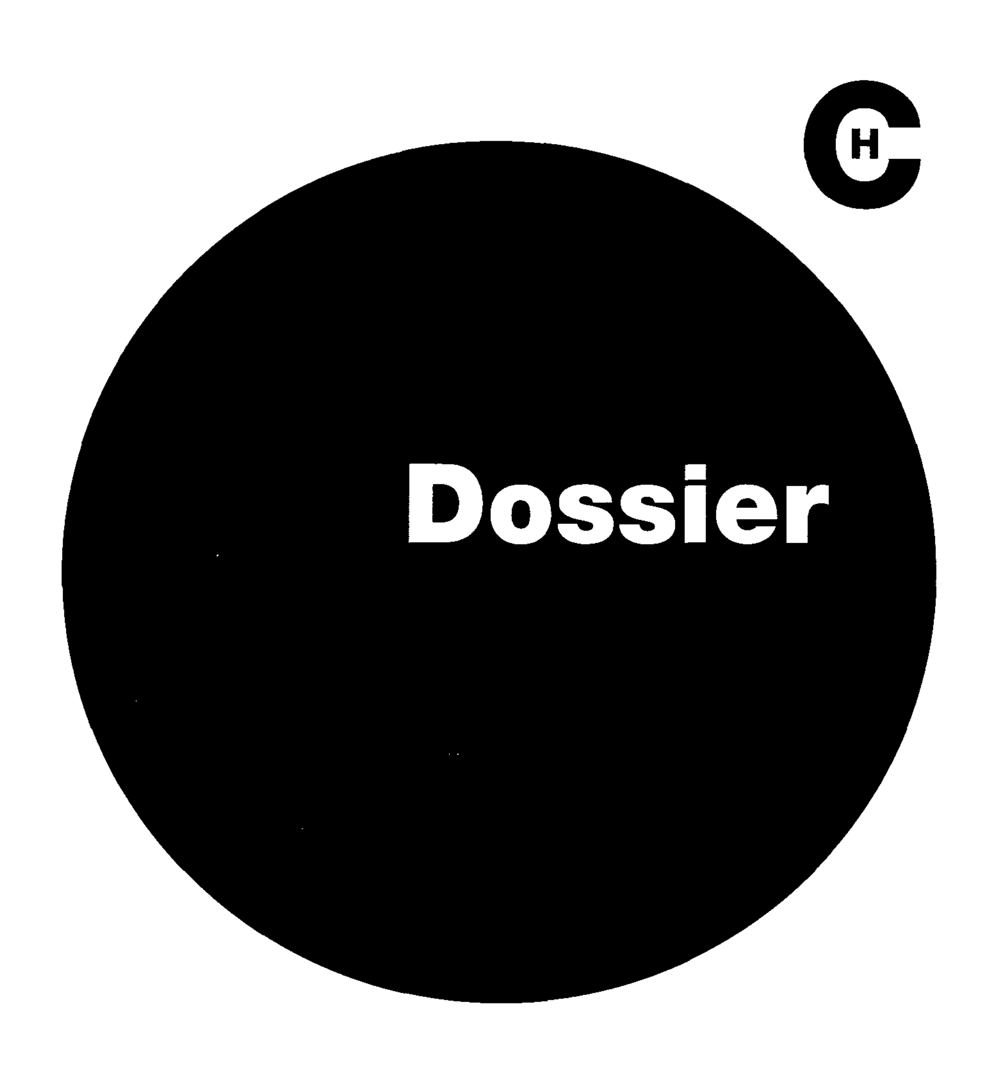
Mesa revuelta

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca




Dossier

Ángel Crespo. Cinco aproximaciones

El pasado 23 de abril, dentro de las actividades de La Noche de los Libros, tuvo lugar en la sala María Zambrano del Círculo de Bellas Artes un homenaje al poeta, crítico y traductor Ángel Crespo (1926-1995), una de las figuras centrales de nuestra poesía reciente. El motivo era celebrar la publicación del libro *Deseo de no olvidar* (CBA, Madrid, 2012), que recoge en papel y en CD la lectura poética que Crespo ofreció en esa misma sala del Círculo de Bellas Artes en octubre de 1986. Se trataba, como él mismo se encargó de recordar al comienzo de su intervención, en la que estuvo acompañado por el escritor César Antonio Molina, de la primera lectura que daba en España desde su marcha del país a finales de los años sesenta, y la grabación resultante, a falta de otros documentos similares, es un testimonio sonoro de primer orden para conocer de primera mano *–en su voz–* la poesía de Crespo.

Para rendirle homenaje se invitó a cinco jóvenes escritores (Rafael-José Díaz, Carlota Fernández-Jáuregui, José Luis Gómez Toré, Ana Gorría y Esther Ramón) a escoger un poema de su extensa obra y comentarlo brevemente. El resultado es a la vez una mínima antología y un perfil a cinco bandas de una obra que no ha dejado de interpelar y acompañar a sus lectores como el primer día. Así lo demuestran sobradamente estos textos, en los que el asedio crítico es indisociable de los impulsos complementarios de la admiración y la gratitud. ©

El poema o la experiencia del umbral

José Luis Gómez Toré

EL MIEDO A LO SAGRADO

El miedo a lo sagrado suele
detener a la lengua que se apresta
a pronunciar, como a la mano
cuando se dispone a escribir
–y no era más que un verso.

Miedo, que no temor, pues negro es,
o rojo, siempre el miedo, y el temor
tiene el color de lo que se ama y teme.

No un poema: tan sólo un verso.

La noche es clara como un
mediodía con luna, y es el aire
de luz cristalizada –y de los montes
baja el silencio con sus altas alas–,
pues tan bello es el mundo en este instante
que no quiere mover ni de sus hierbas
la más menuda brizna,
para no ser distinto.

Y ni siquiera
el principio de un verso: ni tan sólo
el nombre de esta noche.

(*Lira secreta*, 1980-1984)

«El miedo a lo sagrado» pertenece al libro *Lira secreta* y, dentro de dicho poemario, forma parte de un grupo de textos que, según aclaró el propio Crespo en el recital que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en octubre de 1986[1], tienen en común la referencia a la noche. La de este poema en concreto es una noche llena de enigmas (aunque, al decir esto, estamos cerca del pleonasmo, ya que lo nocturno es probablemente de por sí enigmático): se trata de una noche clara como un mediodía, en una expresión que evoca tal vez la noche de San Juan de la Cruz «amable más que el alborada», pero que sobre todo nos sitúa en una extraña fusión de opuestos, entre lo luminoso y lo oscuro, a la que no son ajenos otros poemas de Crespo.

Pero no es este el único enigma que nos depara el poema. Otro, no menos importante, es la diferencia tajante entre «miedo» y «temor». Si bien en la lengua cotidiana tal vez tendamos a atribuir a «miedo» una intensidad mayor que la que asociamos a «temor», lo cierto es que aquí se insinúa algo más que una distinción de grado: parece como si el poeta nos estuviera hablando de dos tipos de experiencias totalmente distintas que a su vez señalaran hacia dos órdenes de realidad muy diferentes entre sí. Una pista nos la da el propio título: así, la palabra «temor» podría asociarse al ámbito de lo profano mientras que el miedo desde el principio irrumpe en el territorio de lo sagrado (en discrepancia con el lenguaje religioso convencional en el Occidente cristiano, que nos habla de «temor de Dios», pero no generalmente de «miedo»). Y ello hasta el punto de que el título del poema acaba por resultar casi redundante, como si nada que no fuera esa realidad superior pudiera suscitar el miedo o al menos un miedo de la naturaleza que insinúa el poema. Otto, en su célebre ensayo, definió lo numinoso o sagrado como *mysterium tremendum et fascinans*, como misterio que repele y atrae a un tiempo. Sin embargo, tal vez no está de más recordar que otro pensador, Giorgio Agamben, en su ensayo *Homo sacer*, se ha referido críticamente al entusiasmo con el que fue recibido el librito del teólogo alemán, acogida que revela, para el filósofo italiano, el sentido trivial que lo sagrado alcanza en la cultura bur-

---

[1] Ángel Crespo: *Deseo de no olvidar*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, pp. 27-28.

guesa, para la que acaba reduciéndose a un mera agitación psicológica que tiene que ver tan solo «con los temblores o la carne de gallina»[2]. De ahí que la insistencia de Crespo en separar las dos experiencias tenga pleno sentido, pues si el temor se reduce prácticamente a la esfera de lo psicológico, el miedo, por el contrario, al menos en el querer del poeta, alude a una ruptura ontológica, a un elemento que trasciende el mero sentimiento.

A esa ruptura del orden de la experiencia, a la certeza de atravesar un umbral, contribuyen tres versos en principio tan enigmáticos como todo lo anterior: «Miedo, que no temor, pues negro es, / o rojo, siempre el miedo, y el temor / tiene el color de lo que se ama y teme». La alusión a dos colores primarios (en el caso del negro, más bien, un no-color) nos sirve para oponer a la variedad del mundo fenoménico una realidad más esencial. Si bien el terreno del simbolismo cromático se presta a todo tipo de interpretaciones puramente personales, lo cierto es que el rojo y el negro se asocian fácilmente al máximo peligro, pues si es evidente que el primero despierta en seguida el recuerdo de la sangre, lo negro nos recuerda el terror de no ver, pero también esa noche que preside varios de los poemas de *Lira secreta*. Por otra parte, un autor como Crespo, que conoce tan bien el simbolismo tradicional, y dentro de este el simbolismo alquímico, sin duda no ignora que la transformación a la que invita la alquimia al iniciado pasa por tres estados, representados precisamente, además de por el blanco, por el negro y por el rojo. Aunque del blanco no hay una mención evidente en el poema (con todo, tal vez se esconda una alusión en la referencia a la claridad, solar y lunar a un tiempo, de la noche), no parece casual que se mencionen los otros dos símbolos cromáticos de la Gran Obra. Precisamente la fase de *opus nigrum* o *nigredo* representa un momento de máximo peligro, pues supone a un tiempo la muerte de la materia, su descomposición, la putrefacción, pero también (si atendemos al significado iniciático de buena parte de la tradición alquímica) la muerte simbólica del alquimista, muerte que va a permitir pasar a la resurrección alquímica designada por el blanco, pero que no deja por ello de resultar

[2] A. Crespo: *Antología poética (1949-1995)*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 2009, p. 449.

temible. Por último, la *rubedo* o el oro rojo constituye el estadio final de la metamorfosis alquímica que, como se sabe, simboliza asimismo el matrimonio sagrado, la coincidencia de los opuestos (aquí el poeta, por ejemplo, nos habla de un «mediodía con luna»): de este modo el rojo y el negro parecen aludir al cruce peligroso de un umbral, a un salto a otro orden de la experiencia. Dicho simbolismo alquímico parece matizar las asociaciones de violencia y muerte que fácilmente adscribimos tanto al rojo como al negro y nos permiten acercarnos, si no a la solución de una paradoja que nos presenta el poema, al menos a una cierta comprensión: pues uno de los aspectos más sorprendentes del texto, a la par que uno de sus mayores atractivos, es lograr transmitirnos esa sensación de peligro inminente y al mismo tiempo un estado de serenidad, imposibilidad psicológica que nos señala precisamente que debemos dejar de lado lo puramente emocional, la limitada esfera del sujeto.

Una y otra vez nos encontramos ante la experiencia del umbral (esa experiencia que, según Benjamin, cada vez resulta más difícil de encontrar en las sociedades modernas). Y ello nos lleva inevitablemente al miedo del poeta, no a terminar su poema, sino tan siquiera a escribir un verso más. ¿Por qué este respeto, este detenerse en ese límite como si la pausa versal fuera un tomar aliento para un salto en el vacío? ¿Es tal vez porque el mundo es tan perfecto que no necesita nada más, ni un solo signo? ¿O, más bien, como las primeras asociaciones del rojo y del negro parecen sugerir –e incluso el significado alquímico de la negrura–, se trata del miedo del propio yo a ser aniquilado, a sumergirse por completo en esa perfección hasta desaparecer en una fusión última? Tal vez ambas cosas sean ciertas, y el poeta no se atreve a pronunciar una palabra más, tanto por miedo a romper el silencio perfecto de ese instante en el que el tiempo parece detenerse como por la sospecha de que tal vez el deseo de fundirse con el todo sea tan fuerte que el yo no podrá oponer ya ninguna resistencia.

Werd ich zum Augenblicke sagen/ Verweile doch! du bist so schön! («Si al instante le dijera: detente, eres tan bello»), proclama Fausto en uno de los pasajes más hermosos del texto de Goethe (un pasaje que por cierto fascinaba a Jorge Guillén). «Detente, eres tan bello», podría también suplicarle el poeta al instante en estos

versos, y sin embargo conviene no olvidar que, cuando Fausto finalmente desee que el tiempo se detenga, satisfecho por lo que ha logrado, entonces precisamente podrá Mefistófeles arrebatarle de esta existencia para llevárselo consigo, como si no fuera posible al mismo tiempo conservar esa máxima plenitud y la vida.

En su texto «Entre el temor y la esperanza (notas acerca de mi poesía)», Crespo alude a su búsqueda no de «un Más Allá situado en posibles empíreos como a una realidad otra que se halla latente en lo cotidiano» . La experiencia de lo sagrado a la que nos invita este poema parece referirse más a una sacralidad inmanente que trascendente, a un mirar el mundo con otros ojos para encontrar su profunda unidad más que a evadirnos de él. Lo sagrado es así la otra cara de lo terrestre, no su negación. «Tocar la flor y convertirla en flor», escribe Crespo en un poema del ciclo *Ni verdad ni mentira*: quizá sea esa la máxima alquimia del verbo, que los seres sean lo que son, una imperceptible metamorfosis, el miedo a atravesar un umbral que, sin saberlo, ya se ha cruzado. C


24 Junio

La luz no tiene nombre

Esther Ramón

EL AVE EN SU AIRE

Destruir las murallas del espacio
y ascender,
por encima del tiempo,
como esa llama que lo ignora.

Pues su brillo no quema ni consume
ni sale de sí mismo
–y sus alas, a ejemplo de las aves,
van por el aire y ellas son su aire,
para volar dentro del ave.

(*Lira secreta*, 1980-1984)

Como una fórmula mágica, o la destilación esencial de siglos de oscura sabiduría, este brevísimo poema de Ángel Crespo, pulido y misterioso, cerrado en sí mismo como una esfera de cristal sin fisuras ni aristas, se nos presenta tan inabordable como el interior preservado de una piedra o de la nuez cabalística, hacia el que no cabe ningún acceso que no rompa. Entrar en él es una ilusión, por lo que tal vez sólo quepa circundarlo, de la misma manera en que Cronos, en el poema de Crespo del mismo título, se introduce con sumo cuidado en la morada del ser, desde la noche oscura: «sin romper / ni manchar los cristales».

El hermetismo del poema corre en los dos sentidos (ni se sale ni se entra en la estancia sellada) y parece constituir su propia materia. Así, el brillo de la llama no se quema ni se consume «ni sale de sí mismo / –y sus alas, a ejemplo de las aves, / van por el aire y ellas son su aire, / para volar dentro del ave».

Esta interioridad replegada en sí misma, en retracción, es un tema –como afirma Pilar Gómez Bedate– «que empieza a manifestarse como primordial ya en *Colección de climas* (1979): un examen de sí mismo, un descenso al hombre interior para el que no utiliza ya el lenguaje poético sino el alquímico». La llama en ascenso no se pierde en el éter de los dioses, sino que penetra en las grietas y pliegues de nuestra inmanente materia.

En la casi una década comprendida entre los años 1967 y 1978, alejado del mundo literario español, Crespo se confina asimismo en una búsqueda que pasa por el inabarcable microcosmos de Dante, en cuya traducción y estudios se sumerge, lo que supondrá un viraje absoluto en su propia obra, que queda definitivamente tocada por el genio florentino. El lenguaje alquímico, la magia, la gnosis, la teosofía, el hermetismo neoplatónico, a través también de las atentas lecturas de Plotino, abren una vía nueva en su poesía (atrás quedan los años de experimentación postista o de poesía social: «destruidas las murallas del espacio / ascender, por encima del tiempo») que cristalizará de manera asombrosa hacia la última parte de su obra, y en especial en el libro *Ocupación del fuego*. Y es precisamente el fuego una presencia central en la obra última de Ángel Crespo, la llama que, en este poema, ignora el tiempo, ese mismo fuego que Dante duda en atravesar en el Canto vigésimo séptimo del Purgatorio y que Virgilio refrenda, con sus palabras («¡ven aquí y entra!, ¡ven y está seguro!»). El fuego purificador, que no quema, la noche oscura o cegada por la llama, porque «no se sigue si no muerde primero / la hoguera». Que no mata ni muere. En términos alquímicos, el fuego secreto que en el interior de la Naturaleza transforma el espíritu divino en materia. La otra cara del fuego material que Paracelso califica de «tenebroso» y que produce la descomposición de todo lo viviente.

«Su brillo no quema ni consume / ni sale de sí mismo.»

Cuando Dante lo atraviesa, Virgilio le concede la corona y la mitra, atributos que también nos remiten a Hermes, el ladrón del ganado de Apolo, aquél que nació en una cueva, escondió en otra a las reses sustraídas y creó la primera lira con la cáscara de una tortuga y las vísceras de los bueyes sacrificados a los dioses. El heraldo. El intérprete de la voluntad divina, a quien Ángel Crespo dedica numerosos poemas.

Tal vez podamos explicarnos mejor este fuego al que nos remite Ángel Crespo en su poema posando la mirada en una de sus criaturas: la salamandra, que, según Paracelso, «vive en el fuego, pero no en el sombrío fuego material, sino en el fuego esencial, espiritual, de la naturaleza. Salamandra viene de sal y de la palabra 'mandra', que quiere decir establo, pero también gruta, ermita». Gruta escondida, retirada, que sirve de establo a Hermes, el ladrón que se esconde. Gruta que se asemeja también a la cavidad craneal, que aloja al cerebro. Refugio de eremitas, con los ojos vueltos hacia adentro. Y sal que, en términos alquímicos, es la ceniza, el sedimento corporal, el cuerpo después de muerto. En esta miríada de significaciones y símbolos que se entrelazan para habitar todavía el adentro que no termina de entregarse a la exégesis reduccionista del afuera, los últimos tres versos del poema –asumidas, traspasadas las llamas–, entregados sin miedo a su esencia, son –como en Dante– puro vuelo: «y sus alas, a ejemplo de las aves, / van por el aire y ellas son su aire». Alas que son también atributo de Hermes el mensajero, «el de los pies alados». Porque «el aire», intuye Crespo en otro de sus poemas, «es de los dioses». Vuelo estático, que no surca sino que participa de una misma materia que es ala, aire, fuego, sustantivo y verbo, vuelo ensimismado en el interior de su esencia, vuelo circular que recorre la Unidad, clausurado, hermético.

Según el diccionario de símbolos de Chevalier y Gueerbrant, «el vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. En la misma perspectiva, el ave es la figura del alma escapándose del cuerpo, o de las funciones intelectuales (la inteligencia, dice el Rig Veda, es la más rápida de las aves). Las aves simbolizan los estados espirituales, los estados superiores del ser».

Vuelo (elevación) que en el poema se vincula al fuego, al igual que en estos versos de la Oda XXVIII referidos a las palabras: «más alta la llama sube / –y devora más–, movida / por la corriente que el fuego / hace más honda y más clara».

Dicha vinculación entre fuego, vuelo y palabra resulta especialmente significativa, ya que «El ave en su aire» no es sólo el título de este poema sino también el que engloba tres libros de aforis-

mos que constituyen, según su propio autor, una poética: «*El ave en su aire* es –dice Crespo–, antes que nada, una reflexión poética de la poesía».

Resulta, por tanto, interesante leer este poema también bajo esa luz metapoética: «Pues su brillo (el de la poema) no quema ni consume / ni sale de sí mismo». Poesía que para Ángel Crespo es ante todo una reflexión sobre el conocimiento y también «un camino de ida, pero sin vuelta, porque los que vuelven, vuelven de otra parte. La poesía nos ayuda a vivir y a intervenir en el ciclo de la naturaleza, porque todo el arte humano y el de la naturaleza es pura combinación: las cosas no se crean, se transforman».

Y es precisamente la transformación la base principal de la alquimia, cuyo fin era transmutar los metales en oro a través del fuego. En el *Asclepio*, uno de los cuarenta y dos escritos mágicos atribuidos a Hermes Trimegisto –a quien también se atribuye la autoría de la Tabla de Esmeralda, el texto fundacional de la alquimia– y que constituyen el *Corpus hermeticum*, la figura de Dios no tiene la consideración de quien ha hecho todas las cosas, sino que Dios mismo es todas las cosas: el fuego, el ala, el ave y el vuelo dentro del ave.

Ese metal que los alquimistas desean transmutar en oro es también, para Ángel Crespo, el que une ser y palabra, como podemos leer en el poema en prosa «Por el metal profundo»: «¿Quién sería capaz de apartarnos a ti y a mí, palabra mía? Unidos por lo no visible, por el metal profundo, repetimos –inauguramos– la más antigua de las acuñaciones. Somos –si somos– la moneda que no se gasta, que no se parte, pero se reparte. Moneda viva, infinita [...] que nada compra: porque todo –todo cuanto existe o pueda existir– es absolutamente suyo». El ave queda así encerrada en su vuelo, en su fuego, trascendidos el espacio y el tiempo. El poema queda intacto, y resta una sola certeza o sal incombustible, que es también la del poeta: la de que, a pesar del metal de las palabras, «la luz no tiene nombre». C

Talismanes, flores, palabras

Rafael-José Díaz

RETAMAS EN FLOR

Ahora están floreciendo las retamas
y destilan su oro
como aflora el recuerdo
en los deseos que aún no han sido
cumplimiento ni engaño.

Son tantas flores una sola luz
que se reflejase en lo esbelto
de tallos y hojas, como las memorias
en lo que deseamos se reflejan.
O son como la música
de un aire que en otro aire se sostiene,
como lo recordado en la nostalgia
de lo que aún no ha sido.

Ahora florecen. Son las flores
de la retama. Olvido
podría ser su nombre.

(*Ocupación del fuego*, 1990)

¿De dónde vienen estas flores? ¿Estuvieron ahí siempre? ¿Son estas retamas las mismas que el poeta vio en aquella mítica Cuesta del Jaral cercana a su natal Alcolea junto con las jaras, los chaparros, las aulagas, el romero o el espliego, las mismas retamas entre las que se perdía de niño? ¿O son unas meras retamas literales, inventadas por la imaginación o la nostalgia, recuperadas por

el deseo en forma de palabras? ¿Están floreciendo ahora, como dice el poeta, o florecen desde siempre, no dejan nunca de florecer cada vez que llega su estación o cada vez que un lector atento, casi enamorado, lee estas palabras? Y ese ahora, el ahora del principio, ¿lo es únicamente del principio del poema o lo es también del principio del tiempo, un tiempo suspendido por la mediación del lenguaje, no congelado ni petrificado sino simplemente suspendido como el ave que se deja balancear por el viento? Ahora es también el olvido, el principio del poema contiene su final lo mismo que el final contiene su principio. Las flores entrevistas, casi tímidamente, por el poeta que pasa no sabemos por dónde y las contempla con respeto, con delicadeza, trazan un puente entre la memoria y el olvido. Nos conducen, silenciosas como una música de aire, desde el principio hasta el principio, desde el primer recuerdo hasta el ningún recuerdo. Olvidamos con ellas todo lo que fuimos y, sin embargo, recordamos todo lo que no pudimos ser. Son los pasadizos entre la nostalgia y el deseo, los mudos emblemas de nuestra vida abismada de seres incompletos, hombres, seres que han dejado de ser y que aún no han sido lo que hubieran deseado recordar que fueron o no fueron. Las flores de la retama. Si ustedes me preguntaran por qué elegí este poema les diría que fue un poco por azar, que recordé esa flor dorada de la que les hablé al principio y que, al mismo tiempo, volví a ver florecidas otras retamas, las retamas reales de las Cañadas del Teide de mi infancia, amarillas, de un vivísimo color amarillo contra los marrones volcánicos. Luego me fui enamorando de él, casi como si el poema me arrastrara a lugares lejanos y desconocidos, me fui enamorando de unas palabras, de su sencillez despojada. ¿Despojada, he dicho? No, más bien ceñida, diría, una sencillez que se ciñe a lo que en un instante se siente: unas palabras plenas de sabiduría porque no quieren o no saben alejarse de lo que al mismo tiempo no quieren y no saben tocar. Las retamas florecen sin que las palabras las toquen, sin que apenas las rocen; y, sin embargo, como ese aire que en otro aire se sostiene, las palabras se quedan flotando alrededor de las flores. Son las puertas que podrían conducirnos a la verdad de las flores. Y, sin embargo, por mucho que pudiéramos llegar a esa verdad, y quién sabe si el lector profundamente enamorado no lo lograría, tendríamos que olvidarla en

cuanto la viéramos, desaprenderla, tomar de nuevo el camino de las palabras para volver al mundo de aquí, al borde de las flores, asomados de nuevo, una vez y otra vez, al deseo y la nostalgia de la otra realidad. Las retamas en flor, dice el poeta, son como una música que apenas se escuchara, un soplo soplado por un soplo, apenas nada, un instante en medio de la nada del tiempo. Y así, el poema podría leerse como el memorial de un camino iniciático: el poeta ha encontrado, ha visto y ha nombrado unas retamas en flor, se ha adentrado por ellas en busca de su oro, del oro del sentido, que es acaso la visión de la unidad en lo plural, el instante sentido como la totalidad del tiempo, y ha retornado con algo que entrega a los demás, ese nombre que «podría ser» y que no es otro que el de «olvido», es decir, el despojamiento de todo lo que se ha sido y el acceso a una realidad nueva pero desconocida, vacía aún para el neófito, intrigante, deshabitada o habitada solo por el deseo de ser habitada. El poeta ha ido y ha regresado, pero en sus manos las flores, lejos de marchitarse, se han transformado en otra cosa, algo cuyo nombre es el nombre del olvido pero cuyo recuerdo punza como un deseo abrasador. Hay como una timidez en la dicción, no exactamente un balbuceo, sino una especie de prudencia. Creo que es la prudencia de quien sabe que la luz reflejada en las flores que ha visto lo expone al sufrimiento de saberse alejado de la luz original. Es como si cada palabra, cada collar de sílabas o abalorios que tintinean en el poema como en sordina fuera una especie de talismán que protege y a la vez un emblema de paso, el recuerdo de un viaje a las profundidades y una olvidada contraseña, una huella de la vivencia más profunda y un eco de otras palabras leídas o recordadas en la demorada travesía de la vida. ©


Madrid oct. 2004

Puede ser un paisaje

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas

PUEDE SER UN PAISAJE

Puede ser un paisaje –deslumbrado
de luz ajena– lo que habita
nuestro interior. O puede ser que a nada
podamos llamar nuestro.

Volver los ojos hacia dentro, olvido
es tan profundo que hallas una estancia
de la que sentirás que acaba de irse
quien nunca estuvo en ella.

(*Lira secreta*, 1980-1984)

El poema de Ángel Crespo, «Puede ser un paisaje», forma parte del libro *Lira secreta* aparecido en *El ave en su aire*, que puede encontrarse en el tercer tomo de sus *Obras completas*[1]. Trataré de desarrollar una posible lectura de este poema a partir de un elemento muy concreto, que tiene a su vez un valor capital en la obra de Ángel Crespo, y es el de la indeterminación.

La indeterminación en su escritura no puede entenderse sin la imagen que crea el poeta entre el deseo y lo deseado, de la que no podríamos decir si lo deseado es fruto del deseo, o el deseo de lo deseado. Algo similar se plantea el lector de la *Vita nuova*, cuando dudamos si lo que ve Dante en su amada no será reflejo de sus propios ojos. Esta indeterminación tiene que ver con tres elementos que definen las imágenes de Ángel Crespo: la procedencia, la

[1] Ángel Crespo: *Lira secreta* (1980-1984) en *El ave en su aire* (1978-1984), *Poesía*, 3, ed. Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1996, p. 63.

pertenencia y el destino. Pensemos ahora en la imagen del ave en *su* aire. Y marco el *su* porque esa pertenencia es un índice extendido que señala su procedencia y al que está irrevocablemente destinado. Así como la amada existe en los ojos del amado, la forma del pájaro es su aire, y nosotros somos un paisaje en suspensión de quien lo contempla. Esta relación está presente en los poemas de Crespo y provoca la certidumbre de que la escritura no es nunca una opción entre otras pues, como sucede entre el deseo y lo deseado, o el ave y su aire, la indeterminación crea la necesidad.

El estado de indeterminación al que nos lleva «Puede ser un paisaje» se encuentra entre la afirmación y la negación. Lo que pertenece a los poemas de Ángel Crespo no puede encontrarse en uno u otro lugar, está siempre suspendido en su propia disposición, en un tercer elemento inmaterial que no ha llegado ni se ha ido. Esa tercera ausencia es la forma de lo informe, como el pájaro lo es del aire. Recordemos los últimos versos: «hallas una estancia / de la que sentirás que acaba de irse / quien nunca estuvo en ella». ¿Cómo puede resolverse este enigma, quién puede irse sin haber venido, qué ser puede dejar de ser antes de haber sido? Aquello que se ha ido antes de haber llegado no puede ser sino el olvido. La memoria, la verdad y el ser ocupan un lugar, pero ¿qué lugar ocupa el olvido? Precipitemos una posible respuesta: la novedad es el lugar que ocupa el olvido, el lugar al que el olvido va a parar, pues la pérdida es siempre irrepetible, siempre nueva. Y esta novedad reside para Ángel Crespo en aquello que no tiene nombre, aquella forma que se escapa a la llamada de la determinación, y que es uno de los motivos más recurrentes de su poesía.

Como sucede en toda forma enigmática, este poema provoca la parálisis ante la disyunción entre dos elementos o caminos parecidos, residiendo la clave de esta indeterminación en la ausencia del no llegar semejante a la ausencia del haberse ido: si, por un lado, tal como el propio poeta indica en la lectura de poemas que se reproduce en *Deseo de no olvidar*, «Puede ser un paisaje» pertenece a la fase reflexiva de una evolución que comienza en el anochecer, prosigue con la noche y acaba en el amanecer[2] –constituyendo *El*

---

[2] Ángel Crespo: *Deseo de no olvidar*, presentación de Pilar Gómez Bedate, epílogo de Soledad González Ródenas, edición al cuidado de Pilar Gómez Bedate y Jordi Doce, Círculo de Bellas Artes y Fundación Jorge Guillén, Madrid, 2012.

ave en su aire un viaje poético de conocimiento hacia la luz, como es el viaje de Parménides *eis phaós*, o el paso hacia la inefable *troppa luce* de Dante–, la luz supondría aquí memoria y verdad y la luz no sería, por tanto, sino deseo de no olvidar. La memoria, que se figura desde la retórica clásica como un paisaje, se recorre a través de imágenes que casi pueden tocarse con los dedos a medida que la luz impregna los recuerdos. Sin embargo, como escribe Fernando Pessoa en su *Libro del desasosiego*, «Todo paisaje / no / está en parte ninguna»[3], pues la verdad de algo es la verdad de algo otro, como es nuestro interior una «luz ajena», visión de un paisaje que otro contempla, nada que «podamos llamar nuestro». Se desvela a la verdad cuando se la recuerda, es decir, cuando se la despierta pero, frente a ese desvelamiento desde el exterior, Crespo convoca la inmersión en el propio paisaje, que no es sino paisaje de olvido. Y es ahí donde puede encontrarse la verdad, en su olvido o sueño profundo, una estancia abandonada de aquello que no podemos recordar, interior ciego y entrega absoluta de una verdad contemplada desde sí misma. «Ahora empiezo a aprender, porque *ya* he olvidado»[4], escribe el poeta en sus Memorias, y es que sólo en el olvido se alcanza la verdad y el camino hacia la luz de *El ave en su aire* es el camino hacia la noche del olvido, hacia lo desconocido, hacia la verdad contemplada desde sí misma, una verdad en la que estamos sumidos como lo está el ave en su aire, ave levado en su olvido. Aquello en lo que estamos sumidos es aquello que no tiene nombre, y en esa nada se zambulle el paisaje de Ángel Crespo. Su memoria despliega las alas y se extiende más allá de su forma, pues ignora todo límite y surca todos los nombres. Todo es presente en el olvido.

El inicio adivinatorio apoderado en la forma «*puede ser... o puede ser*», que se pregunta por aquello que habita el interior del sujeto, abre dos vías en la disyunción. Ante la alternativa que ge-

---

[3] Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego* de *Bernardo Soares*, fragmento 352, traducción del portugués, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 285.

[4] Para esta relación, atendida también desde el plano etimológico a través del elemento *–leth–* fundamental en la filosofía de Heidegger, véase Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, traducción de Carlos Fortea, Siruela, Madrid, 1999, pp. 20-21.

nera el olvido, es decir, que el olvido supone la desaparición de la existencia, o que sólo en el olvido las cosas llegan a ser, comprendemos que el poema se sitúa en la indeterminación entre los dos caminos, entre luz y oscuridad, memoria y olvido, pues *alétheia* y *l thē*[5] se trenzan en la forma ambigua de los últimos versos, que aflora en el enigma lógico entre la presencia y la ausencia simultánea de quien habita la estancia, afirmación y negación, deseo de no olvidar y olvido. Por ello, el olvido que alcanza Ángel Crespo no es una negación de una afirmación anterior, se trata de una privación anterior a cualquier creación, una epifanía apofática. No estamos hablando aquí de «ser cuando la roca ya no sea» que invoca el poema «La voluntad de perdurar»[6], sino de una roca que deja de ser roca antes de serlo, de aquello que deja de ser antes de llegar a ser, como sucede en «El círculo», también de *En medio del camino*: «La caída semilla que no fructificó, / la pluma / que jamás en el vuelo dios se hizo, / la tierra que jamás sostuvo erecto un árbol». Del mismo modo, acaba de irse quien nunca estuvo aquí, mediante unos versos que cierran aquello que no abren, negando lo negado. «Puede ser un paisaje» nos devuelve la nada que teníamos y no recordábamos, restituye un lugar irrecuperable por ilocalizable, una ausencia sin ausente. En definitiva, el paisaje de la memoria –olvido de sí en el otro– y la nada del olvido –olvido de sí en uno mismo– pasan por la indistinción de las dos vías mediante un olvido profundo, aquel elemento único que no tiene oposición: una nada de nada: una nada propia: una propia nada. Y esa propia nada, doble negación inexpresable por intransitable, es lo únicamente nuevo. «La nada: sólo que nunca se repite», leemos en el «Elogio de la nada» aparecido en *El bosque transparente*. Pues propio es el olvido, mismidad sin elemento opuesto que lo defina, desposeída propiedad de uno mismo. Sólo lo que se ha perdido es único, y sólo la pérdida llega a acontecer. El paisaje propio es el que se ha olvidado en la poesía de Ángel Crespo. El olvido es una novedad sin nombre. ©

---

5 *Ibidem*, pág. 120.

6 Ángel Crespo: *El arrepentido* en *El bosque transparente* (1971-1981), *Poesía*, 2, ed. Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1996, p. 44.

Organizar el humor

Ana Gorría

NOTICIA DE LA ALONDRA

De llama era la alondra (no su pluma
ni el cristal de sus ojos)
que, suspensa en el aire,
quemaba luz naciente,
con su aleteo haciéndose a sí misma.

Ardía el canto en chispas repetido
igual que arde en la hoguera
crepitante romero
(no la estrella fugaz
que no sabe aplaudirse en su caída).

Del aire al aire, de su vuelo al pájaro,
de aquél en poco cuerpo,
de ése estático, de éste
en pleno ardor cantado,
tan sólo el fuego supo dar noticia.

(*Ocupación del fuego*, 1990)

igual que arde en la hoguera crepitante romero

Recientemente ha afirmado Giorgio Agamben, con exactitud, que «a la expropiación de la experiencia, la poesía responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo experimentable su condición normal. En esta perspectiva, la búsqueda de lo "nuevo" no aparece como la búsqueda de un nuevo objeto de la apariencia, sino que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la

experiencia»[1]. La adecuación de estas palabras al pensamiento y a la praxis poéticas de Ángel Crespo nos sitúa en una posibilidad de búsqueda estética, como se ha subrayado de manera reiterada, que, asumiendo dicha condición de supervivencia, se inclina hacia una posición del desconocimiento y de los límites en que el pensamiento avanza hacía un conocimiento íntimo de la materia, de la naturaleza y el mundo a través de las grietas de la comprensión. La vasta bibliografía de Ángel Crespo en tantos planos y en tantas búsquedas complementarias sitúa la práctica poética en esa condición de supervivencia que anima una búsqueda, una interrogación a una capacidad sensible esfumada en razón de su expropiación: «Bajo un cielo sin pájaros / ¿qué redención podemos / esperar –o qué canto /suspendernos sabría?»

La producción de Ángel Crespo se sitúa en ese conflicto tanto desde un punto de vista diacrónico como sincrónico, según se subraya en el poema «Las sombras van cayendo como un regalo de los dioses», «pues son / de sus incorruptibles cuerpos y de sus almas / inmortales imagen; y no / nos piden nada a cambio de este espejo / en que todo encuentra su unidad». Una unidad en la que el sujeto, quebrado ya desde la propia la emergencia de la lengua –idea apuntada en el título de su primer libro–, se acoge en su práctica poética al *eros*, al *logos*, a la propia escritura, dada la «expropiación de la experiencia» referida por Agamben. La poesía de Ángel Crespo en todos sus libros, en todas sus búsquedas que abarcan una dilatada gama de inquietudes, asume esa expropiación de la experiencia como codificación sensible de lo real.

En ese movimiento que se presenta o que adviene necesario, la suspensión del canto, del conocimiento, es resuelto por el movimiento de la pregunta, de la interrogación. *¿Pero en qué paisaje / tiñe de verde, en qué país, al viento?* La pregunta se arroja al vacío como un movimiento de invocación, algo que la escritura será capaz de llevar a cabo desde la escena de soledad en la que se sitúa el sujeto, como refiere el poema «*Cuando te quedas solo eres espejo*». Con precisión, Badiou expone la metafísica de la pregunta

[1] Giorgio Agamben: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 57.

como un rasgo relacional entre las diversas aristas de actividad que constituyen al sujeto: «El sujeto está así dividido entre el sujeto de la enunciación, el sujeto de la pasividad y el sujeto interrogante. El tercero es en el fondo aquel para quien la relación de los dos primeros, la relación entre enunciación y pasividad, es una pregunta»[2].

La poesía de Ángel Crespo se presenta como un proyecto que impele a la unidad tomando como formas de organización del espíritu la pregunta y la escucha activa en relación al mundo. Un proyecto personal que arraiga en la propia circunstancia dado que, como ha afirmado Pilar Gómez Bedate, todas las manifestaciones de su obra –poesía, obra ensayística, traducciones– fueron cómplices de sus propósitos renovadores y transformadores:

Cuando el alejamiento de España [...] le libró y le privó a un tiempo de la implicación directa en su circunstancia histórica, sería a través de sus traducciones y estudios de autores de su elección (convertidos en cómplices de sus propósitos) como encauzaría la continuación de la misión de salvación colectiva de la que nunca se olvidó[3].

De manera parecida a como Messiaen articuló su música alrededor del canto esencial del pájaro, Ángel Crespo organiza su lenguaje a través de motivos simbólicos donde la figura del pájaro (del ave) ocupa un lugar privilegiado en un espacio en el que el sujeto que contempla, que anima y que transforma el entorno se muestra tanto vulnerado como vulnerante. La atención al movimiento del pájaro –que, tal vez, como quería Messiaen, es una figura cuya condición puede situarse fuera del tiempo– es una constante en la poesía de Ángel Crespo: alondras y palomas que tiemblan con el sonido del poema, que aparecen y desaparecen y son testimonio de lo posible, testigo de lo incierto hacia un acto de esperanza que aproxima el pensamiento poético del autor español a la conceptualización utópica de la redención de Ernst Bloch:

La función utópica entiende lo demoledor porque ella misma lo es de una manera muy concentrada: su *ratio* es la *ratio* indebi-

[2] Alan Badiou: *Condiciones*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2003, p. 325.

[3] Pilar Gómez Bedate: «Para situar la obra de Ángel Crespo», en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 670 (2002), pp. 2-4.

litada de un optimismo militante. Item: el *contenido del acto* de la esperanza es, en tanto que clarificado conscientemente, que explicitado escientemente, la *función utópica positiva:* el *contenido histórico* de la esperanza, representado primeramente en imágenes, indagado enciclopédicamente en juicios reales, es la *cultura humana referida a su horizonte utópico concreto*.[4]

La delicadeza de la mirada de Ángel Crespo, atenta a lo natural, íntima y sonriente, recuerda en ocasiones el gesto atento y cordial de su contemporánea Wyslawa Szymborska en poemas como «*Ejemplo*»:

La tormenta
arrancó anoche todas las hojas del árbol
menos una de ellas
dejada
para que se columpiara sola en la rama desnuda.
En este ejemplo
la Violencia demuestra
que sí,
que en ocasiones le gusta bromear.

En textos como «*Paloma de Helsinki*», el gesto verbal que supone la propia poesía como acción es el que delata la compasión última de la mirada en el trazo poético que se detiene en ético:

Por miedo de que ardiese una paloma
que eclipsaba al sol con sus plumas
volando hacia las llamas
que apagaba el crepúsculo,
ya no pude escribir aquel poema
que temblando empecé
por miedo de que ardiese una paloma.

Ética y poética en una suspensión de la experiencia que permita al sujeto transformar la circunstancia en la que se desarrolla el

---

[4] Ernst Bloch: *El principio esperanza. Tomo 1*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 135-136.

gesto verbal y desde el que se arroja la palabra «del aire al aire, de su vuelo al pájaro». La poesía, tal y como refiere Ángel Crespo en su poema «Noticia de la alondra», arde, y es ese arder encendido, la lengua en emergencia que es capaz de comprender la historia y la materia en su consumación como proyecto espiritual y como proyecto social, la que alimenta la máquina de la textualidad organizando el humor para superar el eclipse y la suspensión de la experiencia. Su fin, su horizonte, no es otro que el crepitar de la iluminación. «Con su aleteo haciéndose a sí misma.»




CH
Mesa
revuelta


I
II
III
IV
V
VI
VII

Poetas del 27 y los avances científicos de su tiempo

Juan Cano Ballesta

Mucho es lo que se ha escrito sobre la llamada generación del 27 (libros, artículos, actas de congresos) y muchas las monografías sobre cada uno de estos ilustres poetas: Salinas, Guillén, Larrea, Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Concha Méndez. Pero un nuevo libro de Candelas Gala, *Poetry, Physics, and Painting in Twentieth-Century Spain*[1] abre nuevos métodos a la investigación y desentierra una veta que merecía ser tenida en cuenta mostrando perspectivas hasta ahora prácticamente inexploradas. La autora de este estudio no se arredra ante la enorme dificultad de su cometido. Las teorías científicas y fenómenos físicos, de que nos habla Gala, y yo diría que también ciertas reflexiones filosóficas están en el trasfondo de los escritos que la autora estudia y clarifica. Es algo que la crítica tenía que investigar y dar a conocer para facilitar una lectura más profunda y completa de grandes obras, que ya son clásicas y que tal vez hasta ahora no habían sido valoradas en todas sus facetas y del modo que merecían. Estamos de acuerdo con la autora en que las ciencias, y la física en particular, jugaban un papel muy importante en la cultura de la época como parte de la modernidad, al menos tanto como los principios estéticos, sociales y culturales, por entonces en boga (p. 22). Desde hace décadas ya venían señalando algunos críticos el uso frecuentísimo de la terminología científica por

[1] Candelas Gala: *Poetry, Physics, and Painting in Twentieth-Century Spain*, Palgrave Macmillan in the United States, New York, 2011, 252 pp.

poetas del vanguardismo y de la modernidad. Puede verse como muestra Wylie Sypher, *Literature and Technology, The Alien Vision* (New York, Random House, 1968) y Juan Cano Ballesta, *Literatura y Tecnología, Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940),* (Valencia, Pretextos,1999). Ya esto era un claro índice del extraordinario prestigio de las ciencias entre los hombres de letras e incluso los poetas desde la segunda década del siglo XX. Más inseguro es el grado de conocimiento que de ellas se tenía, y en esto aporta valiosos indicios y datos el libro de Gala. El conocimiento podía oscilar entre hacerse simple eco de informes que publicaba la prensa y la lectura interesada de libros sobre temas científicos concretos, como hacían ciertos artistas como Jacques Liptchitz y Juan Gris.

En el caso de Pedro Salinas, Candelas Gala estudia sus tres primeros libros de poemas (*Presagios,*1924, *Seguro Azar,* 1924-28, y *Fábula y signo,* 1931) y se centra en la cara menos perceptible de las cosas, lo que Salinas llama la *trasrealidad*, ese mundo difícilmente explicable y predecible que estaban revelando las ciencias de su tiempo (los rayos x, la telegrafía sin hilos, el teléfono, la radio, etc.) o el multiperspectivismo que abría la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Como recuerda Gala, cuando Salinas escribe *Presagios* está enseñando en la Sorbona, Picasso era la figura central del cubismo y Apollinaire, como crítico, recurría a nociones de la física para explicar los principios de las nuevas escuelas pictóricas. Los escritos de Salinas revelan, como dice Gala, «su aguda sensibilidad para la imponderable y caprichosa faceta de la realidad que la física moderna también testificaba» (p. 27).[2] El canto a la modernidad de Salinas es asombro y admiración por las conquistas de la ciencia y por sus aportaciones a la vida moderna: automóvil, cinematógrafo, telegrafía sin hilos, bombilla eléctrica, telescopio, etc. Le fascina el espejo, al que dedica varios poemas y alusiones, por ofrecer una visión altamente sospechosa, ya que nos da la imagen exterior de las cosas, pero no su alma. Salinas ha aprendido de la filosofía de Emmanuel Kant, de Albert Einstein, y de físicos como Henri Poincaré la convicción de que nuestras

[2] Las citas del libro de Gala son traducciones de mi autoría.

percepciones del mundo tienen mucho de subjetividad, o de que, en gran medida, «dependen del observador» (p. 29).

Esta atmósfera de prestigio creciente de las ciencias hace que Jorge Guillén, hombre de gran curiosidad intelectual, celebre la armonía entre ciencias y artes superando el enfrentamiento entre ambas que desde fines del siglo XIX había estado en boga. La autora de este estudio prefiere trabajar con la edición de *Cántico* de 1936, más completa que todas las anteriores y más próxima al período en que las ciencias visuales y de la percepción y las teorías de la relatividad y del campo electromagnético pudieron tener un impacto marcado en la obra del poeta. Guillén, según Gala, se enfrenta a la realidad exterior con lo que podríamos llamar «una actitud científica»: la observación directa de los objetos es la base de su creación lírica. El poeta deja de lado ideas preconcebidas, filosóficas o teológicas, para mirar la realidad con nuevos ojos, como la miraban los científicos de su tiempo. Él mismo lo dice: «Mi metafísica es física: para mí, el otro mundo habita y se halla dentro de este», según cita Gala (p. 51). Por eso «la poesía de Guillén exhibe la efervescencia y el optimismo sobre el universo propio de la primera parte del siglo XX» y «siente júbilo en la visión del mundo que las ciencias físicas estaban revelando» (p. 70). Los objetos, su misma forma material, su color y volumen, concentran en sí mismos cantidades de energía e irradian ondas y vibraciones, que cruzan el espacio y penetran por todas partes portando significados y mensajes. Por eso el poeta queda fascinado con el amplio conjunto de impresiones sensoriales de su entorno y experimenta el gran júbilo de ser parte de este mundo. La visión de Guillén, de acuerdo con la teoría de los campos electromagnéticos, comprende toda la convergencia de sensaciones que irradia la materia (p. 63). En sus poemas proyecta esta multitud de datos sensoriales, que emanan de las cosas diarias y domésticas, y que le revelan el mundo. El poeta las canta como «maravillas concretas». Por eso no se interesa por el misterio, ya que «lo que él investiga son los colores, texturas, espacio, tiempo, y forma de los elementos y cómo su interrelación produce sensaciones que revelan el mundo» (p. 72).

La autora aporta información valiosa sobre la actitud de Juan Larrea y Gerardo Diego ante los avances científicos de su tiempo. Larrea rechaza el materialismo y el positivismo décimonónicos,

pero se interesa, según Gala, por conceptos científicos como la teoría de la relatividad, la cuarta dimensión, el campo electromagnético y la desintegración del átomo, y toma precisamente este proceso de la física como modelo para las letras y las artes: «igual que la física está explorando los secretos del átomo, así también las artes literarias y plásticas han descompuesto los géneros estéticos para reorganizar sus materiales en toda clase de nuevas combinaciones y posiciones» (p. 76). Larrea era amigo íntimo de artistas como Jacques Lipchitz y Juan Gris, y compartía con ellos ideas muy extendidas entre cubistas y vanguardistas como la propagación de las ondas electromagnéticas y la visión del mundo como un espacio de fuerzas interconectadas (p. 79). Gala da por sentada esta relación entre su creación poética por un lado y los descubrimientos científicos y el progreso tecnológico por otro. Sin embargo habría que recordar aquí la honda veta irracional, no sólo surrealista, sino también mística y religiosa, que impregna la poesía y obra de Juan Larrea a partir de 1926 en ciertos períodos de su vida en que llega a hablar de «la razón extática» y afirmar que «el arte es por naturaleza un don profético»(«Carta abierta a Jacques Lipchitz», febrero de 1954). Sus desviaciones hacia la mística y hacia ciertos mitos e historias legendarias lo conducen a campos muy distantes de la racionalidad y del proceso científico.[3]

También Gerardo Diego, curioso seguidor del progreso científico, había superado ya como vanguardista la fuerte oposición, tan común desde fines de siglo XIX, entre poesía y ciencia. Sus prosas nos cuentan cómo de niño mostraba una gran fascinación ante el cielo estrellado y en sus juegos infantiles montaba eclipses con lámparas, pantallas y otros objetos. Como poeta aparece fascinado ante el mundo moderno y sus portentosas aventuras y hallazgos científicos. Con Juan Gris, su amigo cubista, descubre la geometría como medio para lograr una mayor precisión. Simpatiza con la llamada de su amigo Huidobro a una aproximación «científica» a las artes y es consciente del impacto del cubismo en su obra. Este le enseña el análisis científico de la realidad como

[3] Puede verse «Larrea y el misticismo: 1926-1932», en Robert Gurney: *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 1985, pp. 217-240.

«un conglomerado de fragmentos, más que como un todo sólido» (p. 101). Según dice Gala, «fenómenos físicos como el mar, la espuma, la luz, la electricidad, las estrellas y la periodicidad, desatan su imaginación poética y son ingredientes esenciales en su construcción del nuevo panorama del arte» (p. 122).

Conforme avanza el libro parece que la autora relaja un poco su enfoque o amplía el tema central de su estudio. El capítulo V dedica un amplio espacio a estudiar la tan reveladora fascinación de Rafael Alberti por el cometa Halley y el gusto por la pintura y la ciencia que vemos a lo largo de su obra. Como dice Gala «un estudio de la poesía de Alberti en conexión con su pintura revela los estrechos lazos que mantienen con la ciencia de la termodinámica y el electromagnetismo, donde estas obras encuentran una contrapartida analógica» (p.124). También en el caso de Concha Méndez la autora centra su atención en la figura total de la poeta y recoge aspectos de ella o de su obra no estrictamente pertenecientes al tema central de este libro. Estudia su biografía, su afición por los deportes y por los viajes, su fascinación por los avances tecnológicos, ciertos rasgos estilísticos como la acentuación de los datos sensoriales o su actuación como mujer progresista con avanzadas ideas feministas. Los poemas de Rafael Alberti y Concha Méndez, así como los de casi todos los poetas vanguardistas, comunican al lector la sensación de energía, velocidad y dinamismo, pero nos podíamos preguntar: ¿implica esto conocimiento directo de esos avances científicos o es un simple dejarse llevar por los gustos y modas de la época? Todo vibra en la ciudad moderna, y los poetas lo sienten y saben expresarlo a veces con gran originalidad y técnicas muy novedosas.

También García Lorca en sus *Suites* y *Canciones* merece la atención especial de la autora, que relaciona *Suites* con los avances científicos de la óptica y la física y profundiza en sus estudios de la luz como un cuerpo físico o corpúsculo, estudiando su interacción con otras materias. Así afirma que «*Suites* es un libro de exploración del cosmos a través de la luz, su refracciones y reflejos» (p. 190). Tras dos años viviendo en la Residencia junto con los talentos más innovadores de su tiempo, Lorca escribe este libro en la vega de Granada, durante el verano de 1921, al abrigo de su familia en la entonces todavía Asquerosa (hoy Valderrubio). En sus

versos habla continuamente de reflejos, luna, rayos, espejos, agua, remanso, estrellas, y otros elementos que provocan ricos juegos de luces. Los reflejos y las múltiples perspectivas que estos ofrecen de la realidad son los protagonistas de *Suites*. Gala analiza versos en que recoge la impresión de que García Lorca está dando una versión poética de recientes descubrimientos de la óptica y otras ciencias: «Sus "suites" dan una visión de la naturaleza como una compleja red de interconexiones de sus varias partes, que viene a ser una réplica de la teoría del campo electromagnético» (p. 196). Así en el poema «Capricho» parece aludir a «una red cósmica de líneas de energía interrelacionadas» (p. 186), como si la luna cual una inmensa araña extendiera su luz y fuerzas como una gran red donde quedan atrapadas las estrellas: «En la red de la luna, / araña del cielo,/ se enredan las estrellas / revoladoras».

Poetry, Physics, and Painting in Twentieth-Century Spain es un libro de estudios interdisciplinares, de horizonte abierto y rompedor de viejos esquemas. En él Candelas Gala ofrece al investigador de las letras hispánicas un estudio de temas que antes no se habían planteado directamente y que pueden darnos una visión más profunda y esencial de grandes obras, ya clásicas, de las letras y de las artes. Un libro digno de ser conocido y consultado por todos los investigadores del hispanismo y, especialmente, por los admiradores y estudiosos de su brillante generación de escritores y artistas de los años veinte y treinta. Un libro que hay que leer. ©

Juan Eduardo Cirlot y las golondrinas de Bécquer

Elisa Martín Ortega

Leer un texto es también rescribirlo, desarticularlo, explorar sus múltiples posibilidades, dar lugar, a partir de él, a nuevas y sorprendentes creaciones. Tal es la premisa de la que parte Juan Eduardo Cirlot cuando, a mediados de los años cincuenta, comienza a utilizar la técnica permutatoria en su escritura. Él mismo la definiría, tiempo más tarde, como su principal hallazgo: «El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-1955»[1]. Ya en el prólogo de *El Palacio de Plata*, el libro con el que se inicia en esta práctica, vincula directamente la permutación con la Cábala: «Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica)[2]».

Abraham Abulafia, cabalista aragonés del siglo XIII, funda su trabajo en la búsqueda del éxtasis místico, y desarrolla una disciplina peculiar que él denomina *hojmat ha-tseruf*, es decir, «la ciencia de la combinación de las letras»[3]. Por medio de diferentes combinaciones letrísticas intenta acercarse al inefable Nombre de Dios y construir, así, un nuevo orden. Parte del desmembramiento de la realidad y el establecimiento las relaciones justas: «El Nombre sagrado contiene en sí mismo ecuaciones 'científicas' sobre la estructura del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que esas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para explotar la capacidad estructural de los nombres, antes hay que desmantelar su estructura y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre».[4]

Lo que parece juego azaroso es, en el fondo, labor atenta, castillo de naipes donde toda falta de precisión, por nimia que parezca, es acusada. Un breve cuento jasídico[5], titulado «Su propio lugar», nos alerta de este peligro: «Una vez Rabí Míjail fue a visitar al maguid[6] y llevó consigo a su joven hijo Itzjac. El maguid dejó la habitación por un momento y, mientras estaba ausente, el muchacho tomó de la mesa una caja de rapé, la examinó por todos los costados y la colocó nuevamente en su sitio. En el instante en que el maguid traspuso el umbral, miró a Itzjac y le dijo: Cada cosa tiene su propio lugar; cada cambio de lugar tiene un sentido. Si uno no lo sabe, no debe hacerlo».[7]

De este modo, nos encontramos ante un espacio, que es también el espacio del poema, donde cada composición, cada cambio, ha de responder a una razón profunda. El azar sólo existe como señal de alerta, como secreta llamada de atención que es necesario saber mirar e interpretar para que ilumine el lugar preciso.

Se destruye el sentido común con la intención de permitir que surjan otros, recónditos y exactos, capaces de desvelar los secretos del mundo: «La técnica de combinar letras, utilizada para obtener experiencias místicas, fue usada también, en el sistema hermenéutico de este cabalista, como método exegético avanzado que permite al místico penetrar en los estratos más profundos de las Escrituras»[8].

Estamos, pues, ante un caso en que los procedimientos hermenéuticos son llevados al límite. El resultado final es la fundación de un orden, el ejercicio de una nueva creación: «Si alguien puede dar expresión a su experiencia regularmente mediante un giro particular en la comprensión de un texto, Abulafia transforma su experiencia en un texto; la experiencia es, en su más alta expresión, un proceso creador de textos»[9].

Es decir, la vida y la interpretación, la escritura y la vida, a fin de cuentas, se funden en una sola búsqueda, son cara y cruz de la misma moneda. Cuando un poeta lee, va cosiendo el *tejido* con su experiencia, hermenéutica y vital. ¿Pues qué es la actividad humana sino interpretación del mundo, interrelación constante entre el yo y una realidad que ha de moldear, recomponer a su antojo? El texto, para el poeta, es ese tejido último, fruto de la vida. Es el momento en que el escritor puede, por primera vez, dar con un lugar,

descubrir el destino postrero de su mirada, tocar las palabras que le pertenecen. El poema es deseo de un nuevo orden, máxima expresión: allí donde la interpretación se identifica plenamente con la creación artística.

Juan Eduardo Cirlot aplica la técnica permutatoria de tres formas diferentes: «a obras ajenas, a modelos propios, a nombres. Y es precisamente la figura de Abulafia (con la de Bécquer) la que va creciendo en su interior»[10]. *El palacio de plata* (1955), *Bronwyn permutaciones* (1970) e *Inger permutaciones* (1971) son ejemplos precisos de la utilización de esta técnica en textos propios, pero nos detendremos ahora en *Homenaje a Bécquer* (1954/1968), por ofrecer esta obra un magnífico ejemplo de lectura y creación sobre modelos ajenos, cercano a las variaciones musicales: «Combinación y permutación constituyen técnicas similares, aunque la primera es más libre que la segunda «donde todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar», sometiendo así todo el poema al «modelo». Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer».[11]

El texto de referencia del *Homenaje a Bécquer* es el de la segunda versión, publicada en 1968, y dividida en dos partes. La primera, de 1954, no se conserva. Cirlot se refiere a ella en una nota inicial: «Segunda versión, la primera fue escrita en 1954 y ésta es sólo una simplificación de la misma, 1ª edición, 1968. En la parte II se incluyen ahora fragmentos que no se dieron en dicha versión, que se intentó hacer lo más esquemática posible para acentuar los rasgos propios de esta técnica combinatoria».[12]

En efecto, los veintitrés poemas compuestos por Cirlot utilizan única y exclusivamente versos y palabras de la famosa rima de Bécquer «Volverán las oscuras golondrinas» –sólo falta una palabra de la rima LIII: *Dios*, tal como apunta Victoria Cirlot[13]. El texto estalla, las composiciones se llenan de huecos y de extrañeza para el conocedor del poema original, pero vuelven a surgir plagadas de magníficos hallazgos, encuentros que tienen la virtud de asombrar, descolocar, llamar la atención sobre aspectos ocultos.

Sólo en este sentido podemos hablar de homenaje. Homenaje que es apropiación, vuelta de tuerca. Las variaciones se componen a través de diferentes recursos: la repetición, el hipérbaton, el

cambio en los signos de puntuación, o la asociación de palabras o conceptos evocados en el original, pero muy alejados entre sí. Se respetan algunos elementos métricos, como es la sola combinación de heptasílabos y endecasílabos. El poema de Bécquer está organizado en tres estrofas idénticas, con asonancia en **á** en los versos pares. Se ofrece aquí la primera:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y, otra vez, con el ala a sus cristales
jugando llamarán;
pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán![14]

Repetición e hipérbaton son recursos predilectos de Bécquer. Y Cirlot los utiliza para dar lugar a unos poemas que poco a poco, siguiendo un movimiento simétrico en ambas partes, se vuelven más entrecortados, llenos de anacolutos, cercanos al balbuceo o al silencio. Cirlot desgarra la rima de Bécquer: la abre, la disecciona, e intenta recomponer después sus miembros. Pero tal trabajo es siempre imperfecto, y el poeta no renuncia a acariciar la herida, a mostrar su grieta. La acaricia a corazón abierto:

Mi dicha, corazón, las golondrinas,
de tu jardín las tapias a escalar
y otra vez a la tarde, aún más hermosas
cuyas gotas mirábamos temblar,
pero aquellas cuajadas de rocío,
pero aquellas que el vuelo refrenaban
pero aquellas oscuras madreselvas...[15]

Ahora el final está truncado, y se aprecia una reordenación de los términos. Sin embargo, la anáfora y el paralelismo, que vertebran el poema de Bécquer, se mantienen. La nostalgia que preside el poema también subsiste; el tema apenas cambia; y, sin embargo, las formas de abordarlo y las inquietudes que plantea son siempre

distintas. El trabajo sobre el lenguaje –las transformaciones sintácticas, la configuración de nuevas combinaciones léxicas– constituye la clave del quehacer poético. Tal es la lección de Cirlot. Sus poemas son lectura activa, reflejo nítido de lo que queda escondido entre los versos, fuerza del afloramiento, búsqueda del secreto que sólo uno puede hallar.

Se nombraron antes los cambios en la puntuación. Por supuesto, se eliminan y se añaden puntos y comas, para conferir a las palabras valores diferentes. Pero hay un recurso que destaca por su novedad y su audacia, al estar completamente ausente del poema de Bécquer: la interrogación. Las variaciones de Cirlot incorporan la pregunta: el «volverán» y «no volverán» no son ya afirmaciones rotundas, sino dudas. Expresiones de una incertidumbre:

Rocío en tu balcón, pero las tapias,
sus flores de rodillas, golondrinas,
ardientes a escalar.

¿Volverán las oscuras?

Las oscuras palabras de las gotas,
las madreselvas de rocío como
rodillas.

¿Volverán las oscuras madreselvas?

Del día
rocío en tu balcón
y caer,
¿volverán?[16]

La pregunta es siempre apertura, eterna posibilidad, evocación del espacio vacío entre los interlocutores, que permite el diálogo. Nace del reconocimiento de una herida, de una carencia, y se dirige a un tú presente y a la vez distante. Así, la rima de Bécquer encarna, para Cirlot, lo más íntimo, pues ha conseguido introducirse en ella. Pero a la vez es búsqueda de espacio y lejanía; hendidura necesaria para el nacimiento de un nuevo poema.

La coherencia gramatical también se ve alterada. El discurso deviene fragmentario. Las frases se deshilachan, y aparecen solas las palabras, indefensas, agrupadas de modo sorprendente, a veces incómodas. Rabí Moisés ben Najmán, más conocido como Najmánides, el principal cabalista de la escuela de Gerona (siglo XIII), formuló la hipótesis de la «escritura continua» de la Torá[17]. Según esta idea, el texto revelado por Dios estaría constituido por una serie de letras sin espacios, y los blancos se habrían introducido después, de forma aleatoria. Así, el cabalista debía basar su trabajo en la exploración de las distintas distribuciones posibles de esos espacios. Tal era la tarea encomendada por Dios. Pues en el texto de la Torá están contenidos, aunque sean inescrutables para el lector común, los secretos de la creación, y la nueva combinación de los espacios entre las letras (labor, por otro lado, infinita)[18] permitiría arrojar luz sobre algunos de ellos. De forma menos radical, pues respeta las palabras, Cirlot crea nuevos huecos, abiertos al lector. A veces llega a la enumeración sola, punto de partida de toda insinuación:

Ala,
cristales,
corazón,
altar,
nombres,
sueño.
Llamarán, llamarán, llamarán.[19]

Tocarán a la puerta, incesantes, recordando el paso del tiempo, la felicidad perdida. Y llamarán, también, como palabras que buscan una voz que las nombre, que otra vez las rescate del abismo. Saussure dividía en dos tipos las relaciones que se dan en el interior del lenguaje. Las relaciones sintagmáticas, de contraste, que responden a una estructura horizontal, y las mantienen unas palabras con aquellas que las acompañan en el discurso; y las relaciones paradigmáticas, de oposición, que se establecen, de forma vertical, entre una palabra y todas aquellas que, en un determinado contexto, podrían haber aparecido en su lugar. Son, por definición, relaciones de exclusión, de lucha abierta entre palabras. Las

primeras tienen una importancia capital en la comunicación, pues son las que permiten la construcción de un discurso coherente. Las segundas, sin embargo, implican un grado de precisión que las hace dominantes en la lengua literaria. Ante la ausencia de sinónimos perfectos, toda elección lingüística denota un abandono. Y las palabras acuden numerosas –las sencillas, las graciosas, las rimbombantes –clamando por ser las elegidas. El poeta, obligado a soportar ese canto de las sirenas, ha de elegir, en cada ocasión, a una única compañera: no la más bella ni la más recóndita, sino la única apropiada. Y tal elección implica un sufrimiento, llena el poema de blancos, hace que la enunciación se asemeje a un parto doloroso: pues el nacimiento es al mismo tiempo un instante de aparición y de renuncia. La concreción del nuevo texto representa un adiós a todos aquellos otros poemas que pudieron haberse escrito en su lugar.

Homenaje a Bécquer constituye un perfecto ejemplo del uso poético de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el lenguaje. Cirlot las explora, ambas, con profundidad y exactitud. Las relaciones sintagmáticas son el cuerpo de las variaciones sintácticas: la reordenación de las voces, la construcción de nuevas frases con elementos idénticos. El juego poético permite aprovecharlas al máximo, a veces también quebrando su ritmo natural, desafiando las leyes de la gramática, o los principios de la coherencia semántica.

Sin embargo, las relaciones paradigmáticas ofrecen un contrapunto esencial. En un contexto en que todas las palabras (las presentes en la rima de Bécquer) parecen intercambiables entre sí, ¿por qué se eligen, en cada caso, unas y no otras? El poema que sigue, el último de *Homenaje a Bécquer* (y, según la progresión apuntada, uno de los más herméticos), servirá para ilustrar tal dilema. Como una piedra extraña, pero perfectamente pulida, no admite intercambios. Cirlot juega a descolocar, pero su orden final acaba siendo tan intocable como el primero. Las palabras elegidas evocan a las ausentes (que, al tratarse de un corpus léxico tan cerrado, el lector puede mantener fácilmente en la cabeza); son marca de su renuncia a estar presentes. Y establece, silenciosamente, un diálogo con ellas: se miran y se excluyen, se preguntan y se contestan:

En las tapias oscuras a sonar

las ardientes tupidas.

De tu jardín las golondrinas como
palabras a escalar
no volverán.

Pero Dios, mudo.
Y caer.

No volverán oscuras ni tupidas.
No volverán ardientes ni palabras.

No.[20]

El interés, finalmente, parece estar centrado en el lenguaje. Las golondrinas se comparan con palabras, y los adjetivos oscuras y tupidas se refieren también a ellas, tras la eliminación de madreselvas. También surge, en primer término, el verbo sonar (¿realidad física de la lengua?). Oscuras, tupidas, ardientes: las palabras. Irrepetibles por su forma, por su contexto, por cómo se relacionan, en un momento dado, con las que también están presentes y con las que entonces no las acompañan: fantasmas que crean el vacío necesario, el cuenco que recoge, aquel blanco, lleno de significación, en que reposa lo dicho.

La interpretación es ahora pura apertura de las palabras: florecimiento doloroso que hace que la luz del sol brille conservando su infinito misterio. Una inusitada confianza en la razón secreta de las palabras permite a Cirlot esgrimir su singular osadía. Los distintos niveles de la interpretación dialogan sin cesar: no se sustituyen unos a otros, su magia consiste en un significar al mismo tiempo; y llenan al texto de tal complejidad, de tal riqueza, que el poeta o intérprete no tiene más remedio que irlas vaciando poco a poco, encontrando en ellas lo que es suyo, recogiendo sólo las semillas susceptibles de germinar en su boca o mano. ©

[1] Juan Eduardo CIRLOT, «Carta a Azancot», 1 de octubre de 1972.

[2] Juan Eduardo Cirlot, *El Palacio de Plata* en *En la llama (Poesía 1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2005, p. 512.

El propio Abraham Abulafia ya era consciente de la relación entre su ciencia de la combinación de las letras y la música: «Habéis de saber que el método del *tseruf* puede compararse con la música, pues el oído percibe los sonidos, y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado. Asimismo, dos instrumentos diferentes pueden formar una combinación y, si los sonidos se combinan armónicamente, el oído de quien escucha experimenta una sensación agradable al reconocer sus diferencias. Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón y del corazón al bazo (el centro de las emociones), y la percepción de las diferentes melodías produce nuevos placeres. Es imposible producirlos sin la combinación de sonidos, y esto también es aplicable a la combinación de letras. Se toca la primera cuerda, que es comparable a la primera letra, y luego se pasa a la segunda, a la tercera, cuarta y quinta, y así se combinan los diferentes sonidos. Y los secretos que se expresan por medio de estas combinaciones deleitan el corazón, que reconoce a su Dios y se siente colmado de una alegría siempre nueva», *Ga na'ul*, ms. Munich 58, f. 322b, citado en Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, traducción de Beatriz Oberländer, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 117-118.

[3] Ver Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 110-124.

[4] Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 31. Traducción de Elisa Martín Ortega.

[5] El jasidismo es un movimiento místico y espiritual judío que nació en la Alemania medieval y se desarrolló después en toda la judería *ashkenazí*, desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial.

[6] Un *maguid*, dentro del movimiento jasídico, es un predicador errante.

[7] Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Kantor, Barcelona, Paidós, 1993, p. 162.

[8] Moshe IDEL, «Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia», traducción de Belinda Cornejo, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, p. 49.

[9] Moshe IDEL, «Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia» en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 50.

[10] Jaime D. PARRA, «Juan Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia. El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española» en *El Bosque*, número 12, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, marzo de 1996, p. 8.

[11] Victoria CIRLOT, «Nota sobre Homenaje a Bécquer» en *Rosa cúbica*, 17-18 (Diez años de Rosa Cúbica), Barcelona, invierno 1996-primavera 1997, p. 71.

[12] Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, Barcelona, Imp. Juvenil, 1971, p. 2.

[13] Ver Victoria CIRLOT, «Nota sobre Homenaje a Bécquer» en *Rosa cúbica*, p. 71.

[14] Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1992, p. 78.

[15] Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 19.

[16] Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 29.

[17] La Torá es la Ley, el libro sagrado de los judíos, y está formada por los cinco primeros libros de la Biblia (el Pentateuco).

[18] Hay que tener en cuenta, en este sentido, que el hebreo, al no escribir las vocales, es una lengua mucho más ambigua que la nuestra en la escritura. Una larga secuencia de consonantes sin espacios puede dar lugar a una serie casi ilimitada de combinaciones con sentidos diversos. Y de esta indefinición parten muchas veces los cabalistas para elaborar sus teorías místico-lingüísticas.

[19] Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 14

[20] Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 30.

Osado en letras y tradicionalista en lo demás

Eduardo Moga

Basilio Fernández (Valverdín, León, 1909-Gijón, 1987) es un caso singular de poeta secreto en la literatura española del siglo XX. Publicó, a finales de los años veinte, cuatro poemas en revistas de vanguardia: tres en *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego, a la sazón profesor suyo en el Instituto Jovellanos de Gijón, y uno en *Meseta*, promovida en Valladolid por Francisco Pino. Luego, gracias a la mediación del poeta inglés Basil Bunting, a quien Basilio Fernández había conocido en Italia, Ezra Pound incluyó su poema «Hombre erguido», junto a otros de Luis Cernuda y Juan Larrea, en un dossier de poesía española, publicado en 1933 en el suplemento literario del periódico *Il Mare*, que el autor de *Cantares pisanos* dirigía en Rapallo. Estas cinco piezas participan de la estética creacionista en la que Basilio Fernández y su compañero de estudios Luis Álvarez Piñer se formaron, bajo el magisterio de Gerardo Diego y, por su mediación, de Juan Larrea –«larreístas», los calificó el propio Gerardo Diego en una ocasión[1]–, aunque «Hombre erguido», escrito más tarde y perteneciente a *Solitude, optional april*, el único intento coherente de Basilio Fernández de reunir sus poemas en un libro, sugiera ya una depuración de los mecanismos expresivos y preocupaciones que desbordaban el perecedero cauce de las imágenes múltiples. Tras publicar estos cinco textos, Basilio Fernández enmudeció literariamente. Y lo hizo del todo: ni siquiera se permitió merodear por los arrabales del circo literario: cenáculos, ateneos, colecciones provinciales. Solo se carteó con Gerardo Diego, su maestro de siempre, y con Gonzalo Torrente Ballester, del que se había hecho amigo en la Universidad de Oviedo, en cuya facultad de Derecho demostraron

idéntico desinterés por el Derecho. Basilio Fernández se dedicó toda su vida a regentar un almacén familiar de vino y coloniales, heredado de sus padres en Gijón, «un negocio más bien humilde y de ámbito local, hasta tétrico», en el que Basilio Fernández se desempeñaba con una «bata azul de dril, vigilando las compras»[2], como ha recordado el psiquiatra José Solís, uno de sus amigos de la infancia. Lo que no significa que no escribiera: durante casi sesenta años, aunque con grandes periodos de inactividad, Basilio Fernández siguió componiendo poemas, que guardaba meticulosamente en un cajón. Estos poemas fueron descubiertos, a su fallecimiento, por su sobrino Emiliano Fernández, publicados bajo el título de *Poemas (1927-1987)* en 1991 y galardonados, al año siguiente, con el Premio Nacional de Poesía, el primero que se concedía a título póstumo. Emiliano Fernández es también el responsable de las dos antologías de la obra de Basilio Fernández que han aparecido desde entonces: *Antología poética*, en 2007, y *Antología (1927-1987)*, en 2009[3].

Basilio Fernández constituye, junto con Álvarez Piñer, como ha señalado Juan Manuel Díaz de Guereñu, la segunda generación del creacionismo español, la promoción fracasada que habría podido impulsar, de forma natural, aquellas sonorosas veleidades ultraístas. Este mismo fracaso contribuye a llenar de sombras existenciales el deambular lúdico del lenguaje basiliano, que, sin abandonar la fe vanguardista, ya no solo cascabelea, sino que golpea con vehemencia. Ésta es la clave de su poesía: la conjunción del funambulismo ultraísta, siempre en busca de lo rítmico, de lo inesperado, de lo matérico –«crear un poema como la naturaleza hace un árbol», escribió Huidobro–, y la conciencia irreductible de la pérdida, o de lo nunca poseído: la certeza de que todo se desvanece. Tengo para mí que el origen de este malestar se sitúa en la traición de Basilio Fernández a su destino de poeta, a cambio de la holgura económica y el bienestar social, como sospecha Torrente Ballester. El novelista se había encontrado por casualidad con Basilio Fernández a su regreso de Italia: como consigna en el epílogo de *Poemas (1927-1987)*, «había terminado su licenciatura, estudiaba en Italia, vestía muy bien y parecía otro. A mi pregunta sobre su poesía, me respondió despectivamente. Y no volvimos a vernos hasta mucho tiempo después»[4]. En *Filomeno, a mi pe-*

sar, publicada en 1988, Torrente Ballester describe un encuentro similar entre el protagonista y Benito, su antiguo compañero de estudios y primeras armas literarias –trasunto probable de Basilio Fernández–, a quien halla «muy bien trajeado y algo más grueso. Ya no fumaba. Tenía novia formal, estudiaba Derecho con ahínco con vistas a unas oposiciones, y parecía olvidado de la poesía»; y añade: «Benito había hallado la felicidad correcta y permitida a costa de su libertad, y quién sabe si a la renuncia de su destino; una felicidad y una libertad relativas (...) que yo no llegué a envidiarle»[5]. La poesía de Basilio Fernández aparece, en efecto, saturada de motivos que reflejan el sufrimiento por lo que podía haber sido y no ha sido: el amor frustrado, la libertad perdida, el vuelo libérrimo del ser por los espacios de la fantasía y la plenitud. Frente a ello, denuncia una vida plagada de grisura y carente de sentido, el fluir anodino de las cosas, la creciente palidez de los recuerdos, la oxidación de todo. Y utiliza abundantes recursos de la retórica clásica, inspirados en la lectura atenta de los autores de los siglos de oro españoles –con Garcilaso y Jorge Manrique a la cabeza–, junto con asociaciones irracionales, propias de la poesía contemporánea –en especial, de los surrealistas–: «Solo se ama/ lo que se pudre a nuestro lado»[6], escribe Basilio Fernández en «Los remedos empalidecidos»; y luego: «Todo parece equivocado/ en una sucesión de ecos y lágrimas/ cuando evocamos el rostro furtivo de viejos personajes/ ya sin perfil en la lejanía de los siglos/ disfrazados de lluvia/ o de ausencia traspapelada entre incertidumbres»[7].

Basilio Fernández presenta una característica que lo hace singular: se trata de un poeta vanguardista, o de intensa formación vanguardista, que comparte, en lo político y social, un ideario conservador. Es singular, pero de ningún modo único. De hecho, resulta sorprendente que tantos autores hayan abogado por una transformación de los cánones estéticos –y la hayan puesto en práctica en sus obras, arrostrando, en algunos casos, una virulenta oposición del *establishment* cultural– y, por otra parte, hayan apoyado la perpetuación de sistemas de gobierno inmovilistas o incluso autoritarios; esto es, que hayan sido revolucionarios en el arte y reaccionarios en el pensamiento. El propio Pound y el francés Louis-Ferdinand Céline son ejemplos universales de esta inarmónica dicotomía. En España, son señeros los casos de Eu-

genio Montes y de Adriano del Valle. El primero fue un ultraísta confeso, poeta en castellano y gallego, e introductor de la literatura de Vicente Huidobro en España –dio a conocer los poemas del chileno a Gerardo Diego, con lo que sembró la semilla de la que brotaría el creacionismo español–, pero también uno de los fundadores de la Falange, en 1933, y luego intelectual orgánico de la dictadura y académico. Y Del Valle, director de la revista *Grecia*, se convirtió en un vate destacado del primer franquismo y publicó, entre otros volúmenes escasamente memorables, *Lyra sacra*, un florilegio de romances y romancillos marianos, en 1939.

Basilio Fernández había nacido en 1909 en un entorno tradicionalista y agrario: en Valverdín, una aldea del municipio de Cármenes, en la comarca del Alto Torío, al norte de León. Se trata del valle septentrional del río Torío, que nace en el puerto de Piedrafita, en la raya entre Asturias y León. Su padre, que se llamaba Basilio, como él, se había establecido en aquella zona hacia 1880, atraído por las necesidades de avituallamiento que generaba la construcción del ferrocarril que iba a unir Asturias con la Meseta a través del puerto de Pajares, y se había dedicado al comercio de productos de alimentación. La entrada en funcionamiento del tren supuso que muchas de las familias que habían prosperado gracias a la construcción de la vía férrea se trasladaran a la cercana Gijón, donde abrieron establecimientos de ultramarinos. Así lo hizo también la familia Fernández López, seguramente entre 1918 y 1920. Basilio Fernández era el menor de cuatro hermanos, todos varones. El progenitor, un hombre austero y estricto que consideraba, como tantos pequeños propietarios rurales de la época, que el ahorro y la construcción de un sólido patrimonio familiar eran, no solo algo deseable en la práctica, sino una exigencia moral –«era un cazurro, un leonés de montaña [para el] que lo fundamental era el dinero»[8], ha precisado José Solís–, decidió que su hijo menor fuera el primero que cursase una carrera universitaria y, con ese fin, tras estudiar en la Escuela de Comercio y la Academia Jovellanos, lo inscribió en el Instituto Jovellanos de Gijón, donde completó el Bachillerato. En aquel centro profesaba desde septiembre de 1922 Gerardo Diego, que seguiría allí hasta 1931.

Gerardo Diego fue una persona fundamental en la formación literaria de Basilio Fernández. Con él desarrolló primero una re-

lación discipular, luego otra de colaboración y, finalmente, una sólida amistad, que perduraría siempre. El vínculo estético y personal entre ambos se hizo tan íntimo que Basilio Fernández llegó a ejercer de celestino de Gerardo Diego en algunos de sus escarceos amorosos, y este le dedicó a aquel su *Fábula de Equis y Zeda*, uno de los grandes textos creacionistas de la literatura española, publicado en 1932: «A ti Basilio en igualdad de clima/ con los signos más puros del paisaje/ a ti que rozas la rebelde cima/ con solo acariciar el fuselaje/ a ti ante el coto de la reina en veda/ en tres tiempos te brindo equis y zeda»[9]. Pero hay que recordar que, además de mentor de Basilio Fernández en el torbellino de la vanguardia, Gerardo Diego fue también un hombre de fe católica y visión conservadora del mundo, que se acomodó con alivio, y aun con alegría, a la dictadura instaurada en España por el general Franco, como nos recuerdan algunas infaustas contribuciones suyas a diversas antologías poéticas que celebraban la gesta del Alcázar de Toledo o cantaban a los héroes de la División Azul. También Gonzalo Torrente Ballester, otra persona relevante en la orientación literaria y personal de Basilio Fernández, participó de esa ideología: se hizo falangista cuando estalló la guerra, y colaboró con las principales publicaciones del nuevo régimen –*Vértice*, *Jerarquía*, *Escorial*– al menos hasta mediados de los años cuarenta. Por otra parte, resulta curioso observar que Luis Álvarez Piñer, el gran amigo del Instituto Jovellanos de Basilio Fernández, hombre de izquierdas y republicano militante, se distanciaría gradualmente de él a partir de 1931, año de la proclamación de la Segunda República española.

Tras concluir el bachillerato en el Instituto Jovellanos, Basilio Fernández estudió Derecho: primero en la Universidad de Oviedo en 1927 y luego, de 1928 a 1930, en Madrid. En este periodo se produce otro acontecimiento significativo en su vida: su viaje a Italia, en el verano de 1929. Basilio Fernández llegó a Génova, pasó un par de días en Florencia y se instaló finalmente en Perugia, para asistir a un curso estival de lengua y cultura italianas para extranjeros. Es en esta ciudad donde conoce a Basil Bunting, que le introducirá en la poesía de Ezra Pound, T. S. Eliot y la suya propia, además de favorecer la publicación de un poema suyo en *Il Mare*, y también –según Emiliano Fernández– al poeta panameño

Rogelio Sinán, que introdujo el vanguardismo en Panamá con su *opera prima*, *Onda*, publicada en Roma en 1929. Son los años del fascismo italiano, con un Mussolini dedicado a liquidar las turbulencias proletarias surgidas tras la Primera Guerra Mundial y a restaurar, violentamente, las glorias del imperio romano. Tras su estancia italiana, Basilio Fernández volvió a España a mediados de septiembre de 1929 y residió en Madrid hasta acabar sus estudios universitarios, en 1930.

Tanto en sus años de estudiante en Madrid como en los siguientes, ya regresado a Gijón, Basilio Fernández vivió con incomodidad la experiencia de la Segunda República. Algunas alusiones contenidas en sus cartas demuestran su temor a la revolución o, en todo caso, su disgusto con la inestabilidad política. En la que dirige a Gerardo Diego el 3 de enero de 1930, cuando aún estaba en la capital estudiando leyes, relata una de las muchas algaradas políticas que zarandeaban al país:

> Por aquí estuvimos muy divertidos estos días con la revolución azul celeste del [ilegible] comunista universitario. Incendiaron el kiosko del debate y dieron vivas a la república en la Plaza de Oriente, pero no pasó de ahí y todo acabó con la locura y muerte de Primo. Hoy hemos ido por primera vez a clase[10].

En la carta que le escribe el 6 de noviembre de 1932, Basil Bunting también alude a las referencias a la revolución que le ha hecho Basilio Fernández: «¿Ha llevado una vida tranquila en Gijón? ¿O se ha ido a Madrid para sentir la experiencia de la revolución? ¡Cuando me ha hablado de la caída de Primo de Rivera como inminente, yo no le he creído!»[11]. Más reveladora es aún la afirmación de José Solís a la pregunta de cómo vivió Basilio Fernández la Guerra Civil: «Al principio, durante la República, por su admiración por Italia, se sintió un poco fascinado por el fascismo, pero nunca intervino en nada»[12]. Lo cierto es que, cuando estalla la sublevación militar, el 18 de julio de 1936, Basilio Fernández se encuentra en Gijón, trabajando en el negocio familiar, y con la intención de abrir un bufete de abogado, aunque nunca llegara a hacerlo. Al principio, fue movilizado por los republicanos, pero desertó o fue capturado en Santander en 1937, cuando el ejército leal

se retiraba desde Bilbao, y se entregó a los facciosos. Al parecer, el testimonio de amigos y familiares, gente de buena reputación ante las autoridades franquistas, permitió rehabilitarlo. En un documento de la Comisión Clasificadora de Prisioneros y Presentados, fechado en León en octubre de 1937, se le llama «evadido» y se le notifica la decisión de ponerlo en libertad. Poco después figura ya como alférez provisional en el ejército de Franco, y, en efecto, constan por lo menos dos fotos suyas –una de ellas, ecuestre– luciendo el uniforme reglamentario, en las postrimerías de la Guerra Civil. Sintetizando sus actitudes políticas –y, suponemos, también suavizándolas, aunque es verdad que, sobre todo en el tramo final de su poesía, critica con ahínco a «los poderosos», sin distinguir su filiación ideológica–, Emiliano Fernández ha escrito que «militó sin excesivo entusiasmo en los dos bandos enfrentados durante la guerra» y que

> en sus cuadernos de los años 40 aparecen, por otro lado, algunas ironías sobre la política del momento, y, en general, su actitud es de desprecio hacia quienes gobiernan. Tal actitud es probablemente anterior, y está en relación con la visión desengañada de la política de su época de un buen grupo de intelectuales, que no se encontraron cómodos ni en la tensión social del periodo republicano, ni en la sordidez del franquismo[13].

Basilio Fernández acaba la guerra en Cataluña, con el ejército insurrecto. Tras licenciarse, vuelve a Gijón, pero regresa poco después a Barcelona: «Estoy aquí como agente de negocios –le escribe a Gerardo Diego el 24 de octubre de 1939–, y supongo continuaré. Hay que hacer compatible la venta de cereales y la poesía»[14]. El poeta alterna las estancias en Gijón y Barcelona hasta 1949, en que fallece su padre y hereda, con sus hermanos Emiliano y Salvador, el negocio de alimentación en la ciudad asturiana. A principios de los cuarenta mantiene todavía algunos contactos literarios, pero, conforme pasan los años, se van debilitando, hasta prácticamente desaparecer. Sus vínculos con los círculos de las letras, que siempre habían sido frágiles, se reducen ahora a alguna conversación esporádica con Gerardo Diego cuando este visita Gijón, y a algún encuentro no menos ocasional con Torrente Ballester. También

su impulso creativo merma: Basilio Fernández dedica casi todo su tiempo y atención al negocio que constituye su sustento, y se convierte, de hecho, en un mero comerciante de provincias, de vida plácida y rutinaria, que no destaca en –ni consta que practique– ninguna actividad pública. Atiende su negocio con su hermano Emiliano, ocho años mayor que él. Soltero, vive con este y su esposa. Viaja cada año a Barcelona, donde conserva un grupo de amigos. De su vida gijonesa quedan algunas crónicas, como la ya referida de José Solís, o la más extensa de Emiliano Fernández:

> Basilio Fernández, con chaqueta y corbata, y un guardapolvo azul por encima, educado y pulcro, atendía durante esos años una oficina de madera en un almacén grande y destartalado con el suelo de tierra apisonada y unos grandes portones de madera. (...). El almacén olía a vino, que se guardaba en los toneles y que empapaba con cierta frecuencia el suelo de tierra o tablas. Conservaba aún los corrales donde habían estado originariamente los caballos que se utilizaban para el reparto (...), y sobre tu tejado habitaba una pequeña colonia de gatos. (...) Su calle, Donato Argüelles, era una travesía de la de Langreo, que terminaba precisamente en la estación del ferrocarril que unía Gijón con una de las cuencas mineras[15].

Todos cuantos lo trataron entonces coinciden en recordar que, una vez cumplidas sus tareas diarias, Basilio Fernández acudía a los locales del Club de Regatas, donde charlaba o se quedaba amodorrado, o a una cafetería de la calle Corrida, en la que mantenía una tertulia con un grupo de amigos que no tenían nada que ver con la literatura, que ignoraban que era poeta, y con los que nunca hablaba de letras. El resto de su tiempo libre lo dedicaba, en su cuarto, a leer, a escuchar música de *jazz* y, muy de vez en cuando, pero sin cejar nunca, a escribir versos. El local de Emiliano y Basilio Fernández, herederos de Basilio Fernández, cerró a principios de los ochenta. Basilio Fernández, no obstante, siguió vinculado al ramo de la alimentación hasta 1985. Tras su muerte, dos años después, aparecieron entre sus pertenencias los seis cuadernos de poesía que había escrito, más algunos poemas en hojas sueltas. A ellos hay que añadir los cinco que había

publicado en vida y las dos docenas que había enviado a Gerardo Diego, hasta un total de 127. También figuraban sus *nótulas o* reflexiones sobre la creación poética, garabateadas en apuntes sueltos, «una por cada año de su vida». Un conjunto abigarrado, desordenado y, en no pocos casos, inacabado, pero dotado, si lo miramos con la perspectiva que da el tiempo y el conocimiento que ya tenemos de su trayectoria vital y su sensibilidad estética, de una profunda unidad.

Como ya se ha indicado, este conjunto consta recogido en tres volúmenes: *Poemas (1927-1987)*, *Antología poética* y *Antología (1927-1987)*, pero no enteramente: algunos de los poemas que obran en el archivo de Gerardo Diego permanecen inéditos. Entre ellos, resulta muy significativo el titulado «Victoria», escrito el 10 de mayo de 1932, y distinto del que figura con el mismo título en *Solitude, optional april*, redactado el 6 de abril y el 15 de septiembre de 1933, e incluido en *Poemas (1927-1987)*. Ambos textos, junto con otros como «Europa ante el otoño» y «Té-conferencia», forman parte de un grupo de composiciones caracterizadas por la premonición de las inminentes guerras continentales, la reiteración de los motivos bélicos y las alusiones deportivas, o propias de la vida acomodada de la burguesía europea de la época, símbolo o metáfora incruenta, probablemente, de esos mismos enfrentamientos. Sin embargo, lo que en los demás poemas citados, y en otros que salpican la obra basiliana, parece una deploración del sufrimiento colectivo, en «Victoria», la composición inédita, cobra todo el aspecto de un canto, si no de exaltación, sí de expectación de la guerra, y resulta curioso comprobar que este poema, pese a tener autonomía formal suficiente para ello, es decir, pese a no constituir una variante de ninguno otro de Basilio Fernández, aunque algunos de sus sintagmas se repitan o recreen, no ha sido incluido en ninguna de las cuatro ediciones de su poesía existentes hasta la fecha, ni en la muestra virtual de su obra recogida en la página del Ayuntamiento de Gijón *www.gijoncultura.es*, sino que se ha mantenido rigurosamente inédito. Por su fecha de composición, en 1932, «Victoria» coincide tanto con la eclosión de las reivindicaciones populares en la Segunda República española como con el periodo de mayor esplendor del fascismo italiano, y quizá esté animado por una voluntad de afirmación frente a las pertur-

baciones sociales y las incertidumbres políticas y existenciales. El poema dice así:

VICTORIA

Nuestra fe renace obelisco, lluvia de la victoria,
lejos del arrabal de esta ciudad dormida
sobre yunques donde se golpea un brillo hendido,
una ráfaga ciega de guerras por venir;

nuestra voz renace al alba en los baluartes
de la bóveda que soporta el destino de la vida
cuando la noche cae a plomo sobre un plenilunio de balas
y la sangre asciende hacia ese vértice[16]
donde tiemblan insólitas banderas.

Entonces nuestro viaje a las estrellas altas se desvía,
y al débil resplandor aparecen huellas aún tibias de centauros,
rieles de sueño sólido entre madera muerta
por donde pasó Dafne con un aire de tenista antigua
a convertirse en estatua de jabón y materia de arpa.

Pero ahora el galope desesperado irrumpe en la llanura,
ahora despiertan hombres en el barro
con existencia de siemprevivas, fusiles
que apuntan al oro de esa ladera
donde día a día se despeñan himnos de gloria,
ambiciones, restos de maniquíes devorados.

¿Qué voluntad de hierro transforma las selvas oscuras,
los libros, las catedrales que emergen como espadas?
Por esta nueva vida millones de seres combaten
Entre celestes panteras, sobre las altas esquinas,
hostigados por látigos de esperanza y verdaderos iris.

Es el sueño de la victoria eterna
frente a los soles falsos, las sombras desplomadas,
cara a la luz de un mundo que no se desvanece[17].

En todos los versos parece respirarse un ansia de acción, un canto al sacrificio regenerador del hombre y una visión nietzscheana de la guerra, fuente de grandeza y resurgimiento. Así, tras la alusión inicial a una fe que renace –un sintagma que también aparece en «Té-conferencia»: «nuestra fe que renace...»–, y que es «obelisco, lluvia de la victoria», Basilio Fernández introduce ciudades dormidas, acaso representativas de la decadencia contemporánea, donde se golpean yunques y cruzan ráfagas «de guerras por venir»: pocas menciones hay, en la poesía europea de la década de los 30, tan rotundas y clarividentes de las guerras que se cernían sobre España y Europa entera. Las alusiones militares continúan en la siguiente estrofa, con un alba que ilumina los baluartes «de la bóveda que sostiene el destino de la vida» –con una aliteración del grupo /al/, que funde, polémicamente, el lirismo del amanecer con la entereza castrense de las fortificaciones– y una noche que «cae a plomo sobre un plenilunio de balas/ y la sangre asciende hacia ese vértice/ donde tiemblan insólitas banderas». Se prolonga aquí la aliteración anterior –«balas»– y se amplía con otra que agrupa fonemas oclusivos y líquidos, mezclando, de nuevo, la fluidez y la violencia: «plomo», «plenilunio», «tiemblan». Los proyectiles, la sangre, las aristas, las banderas insólitas y tremolantes –un sintagma, «insólitas banderas», que se repite también en otro poema de Basilio Fernández, «All the world will smile again»– no dibujan aquí un paisaje de confrontación y desgarro, sino, antes bien, un espacio épico, en el que se materializa un impulso ascensional: las balas dibujan una luna llena, es decir, un símbolo de plenitud y perfección, y, frente a la noche, metáfora de la muerte, que cae, la sangre, símbolo de la vida, sube también, hasta las alturas triunfantes donde flamean las banderas. En este punto, Basilio Fernández insiste en el renacer: «nuestra voz renace al alba».

Todo ello, no obstante, aparta al yo lírico de su camino individual, de su tránsito por las alturas libérrimas –«nuestro viaje a las estrellas se desvía»–, y lo sujeta a la contemplación de la muerte y a la transformación de los sueños: ve, pues, «huellas aún tibias de centauros» –criaturas de la mitología grecolatina, salvajes, sin leyes ni hospitalidad, esclavos de las pasiones animales, que se enfrentaron a los dioses olímpicos y simbolizan desde entonces la barbarie de la guerra– y «rieles de sueño sólido entre ma-

dera muerta», en los que el sueño, símbolo también de libertad, ya no es espiritual e intangible, sino que se desplaza por carriles preestablecidos, convertido en algo gelatinoso y corruptible. En este contexto, una Dafne juvenil y deportista, imagen acaso de la amada o las ilusiones adolescentes, se ha petrificado –se ha vuelto «estatua de jabón», en lo que puede que resuene el cruel episodio del Génesis de la transformación de la mujer de Lot en estatua de sal, tamizado por el ludismo creacionista–, se ha exiliado de la realidad, para convertirse en «materia de arpa», esto es, inspiradora y destinataria del canto, pero ya no ser de carne y hueso. Lo real se impone, e imágenes de caballos enloquecidos y combate en las trincheras –hombres en el fango, empuñando rifles– acuden a un presente subrayado por la repetición del adverbio «ahora» y por el tremolar de oscuras aliteraciones –«irrumpe», «llanura»; «despiertan», «barro»–, en el que se entrelaza, de nuevo, lo elevado y lo caído, lo que persigue los fértiles espacios celestiales y lo que nos sujeta a la espesura material: los fusiles apuntan a las laderas, pero «himnos de gloria», de connotaciones tanto militares como religiosas, se despeñan por ellas, junto a otras realidades humanas, ya inertes: ambiciones y «maniquíes devorados». La escena no es enteramente negativa: esos hombres que luchan conservan una «existencia de siemprevivas», es decir, alientan, se aferran a lo vivo, perduran en el lodo; y «despiertan»: devienen conscientes del mundo, perciben la luz. Y en las laderas brilla el oro de un sol declinante pero activo.

A continuación, la «voluntad de hierro», una frase hecha del castellano, pero también llena de connotaciones nietzscheanas –y que trae recuerdos de *El triunfo de la voluntad*, aquella película que glorificaba al nazismo, filmada en 1934 por Leni Riefenstahl–, impregna la naturaleza y la cultura, lo ajeno al hombre y lo construido por él: selvas, libros y catedrales se ven arrastradas por este deseo de lucha, por este afán de afirmación, incluso sangrienta, frente al mundo; hasta las iglesias cobran una dimensión militar, como los «himnos de gloria» de la estrofa precedente, aunando, al igual que en la doctrina cristiana clásica –que Basilio Fernández, católico, conocía bien–, la cruz y la espada. Una nueva vida –y aquí es inevitable pensar en la *Vita Nuova* del Dante, pero también en los nuevos amaneceres que proclamaban los regímenes dictato-

riales europeos, encabezados por Benito Mussolini y Francisco Franco– es el objetivo de la lucha, una lucha que se desarrolla en las alturas, en el ápice de las esperanzas humanas, donde confluyen la energía de un salvajismo puro y la rectitud de la acción civilizatoria –panteras y esquinas–, donde se abrazan el dolor y el amor –«látigos de esperanza»: algo que nos golpea para destruir lo que somos y para que renazcamos–, y resplandece la verdad. Y todo, de nuevo, se levanta: las catedrales emergen, las panteras se desenvuelven en el cielo, las esquinas son altas, los látigos se enarbolan –y luego se abaten.

El terceto final resume el sueño formulado: «la victoria eterna» frente a los anhelos engañosos, frente a lo falso y evanescente, cuya nociva prolongación encuentra su plasmación sonora en una aliteración múltiple: «los soles falsos, las sombras desplomadas». El último verso reivindica el esplendor de ese mundo verdadero, que sobrevive a la decadencia y la mentira, y por el que combate una multitud ingente. Resulta tentador relacionar este verso con el himno de Falange Española, ese *Cara al Sol* que, opuesto a los soles falsos, a la incitación falaz de otras revoluciones, alumbra un nuevo amanecer, y en el que fulgen la victoria («volverán banderas victoriosas»), las rosas («traerán prendidas cinco rosas») y la primavera («volverá a reír la primavera»). Sin embargo, el canto falangista fue compuesto el 3 de diciembre de 1935 y dado a conocer el 2 de febrero de 1936, varios años después de que Basilio Fernández escribiera su poema. No obstante, las conexiones espirituales parecen evidentes, y acreditan, una vez más, esa oscura paradoja, que ha fundamentado este artículo, entre la iconoclasia estética y el conservadurismo moral. ©

[1] Así lo hizo en una carta, de 22 de enero de 1928, dirigida a Larrea, citada por Juan Manuel Díaz de Guereñu en *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 1999, pp. 197-198.

[2] Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», *Diario de León*, 11 de junio de 1992, p. 24.

[3] Doy la referencia bibliográfica de las tres obras: *Poemas (1927-1987)*, edición e introducción de Emiliano Fernández, epílogo de Gonzalo Torrente

Ballester, Gijón, Llibros del Pexe, 1991, segunda edición en 1992; *Antología poética*, selección y presentación de Emiliano Fernández, «Biblioteca Leonesa de Escritores», León, Edilesa, 2007; y *Antología. 1927-1987*, selección, introducción y notas a los poemas de Emiliano Fernández, Gijón, Trea, 2009.

[4] Gonzalo Torrente Ballester, «Basilio: recuerdo y sorpresa», en Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 247.

[5] Gonzalo Torrente Ballester, *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 152-153.

[6] Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, *op. cit.*, p. 235.

[7] *Ibid.*, p. 236.

[8] Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

[9] Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, tomo I, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 391.

[10] Las cartas citadas obran en el archivo personal de Gerardo Diego, custodiado en la Fundación Gerardo Diego, de Santander. Las transcribo de los originales consultados.

[11] Faustino Álvarez Álvarez y Emiliano Fernández Prado, «Basil Bunting, entre los papeles de Basilio Fernández», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 546, diciembre de 1995, p. 114.

[12] Eduardo Aguirre, «El hombre que vivía en dos mundos», art. cit., p. 25.

[13] Emiliano Fernández, «Un post-scriptum biográfico», suplemento «Cultura», *La Nueva España*, 12 de junio de 1992, p. 41. Emiliano Fernández reitera en otro lugar esta imagen ecléctica y decepcionada de su tío, una persona «de creencias religiosas e ideas políticas tamizadas por el escepticismo y la melancolía» («Presentación» en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 8).

[14] En otras ocasiones no había dudado en afirmar que había «cambiado la poesía por las patatas», como nos recuerda José Enrique Martínez, «Nemesio Fernández Lerroux. La literatura como profesión personal y como afición familiar», suplemento «Filandón», *Diario de León*, 10 de enero de 1993.

[15] Emiliano Fernández, «Presentación», en Basilio Fernández, *Antología poética*, *op. cit.*, pp. 13-14.

[16] Aventuro el término «vértice»: el original mecanoscrito es confuso.

[17] Transcribo igualmente del original facilitado por la Fundación Gerardo Diego.

Ecuador: una ruta poética

Edwin Madrid

La *Generación decapitada*, punto de arranque de la poesía contemporánea del Ecuador tiene a poetas nacidos en las postrimerías del Siglo XIX, que intentan saltarse a Darío, a Gutiérrez Nájera o a José Asunción Silva, y beber de las fuentes francesas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire. Sin embargo, la modernidad francesa o europea que nada tiene que ver con el Modernismo Hispanoamericano, solo llegó a estos ecuatorianos, en el uso de los *paraísos artificiales,* ya que su poesía es una mezcla de romanticismo y nostalgia que ideaba una primavera con lagos y cisnes, palacios y princesas, aristocracia y bohemia, evocando a la Francia de fines del siglo antepasado. Mas en nuestra pequeña república, esa visión exótica, refinada y sensual no existía, nada de eso ocurría. No hay primavera ni otoño en la mitad del mundo; y la búsqueda de una nueva expresión poética seguía relegada en su forma y contenido de lo que habían conseguido, años atrás, los iniciadores del Modernismo Hispanoamericano en la búsqueda de una nueva expresión poética, renovada no solo en la técnica: riqueza de metros y nuevas combinaciones con variedad de ritmos, sino en su caudal temático. Pero lo que hay que reconocer en la actitud, de los poetas ecuatorianos, es que por primera vez, en nuestro medio, aparece la poesía como una necesidad vital para entenderse y entender el mundo, nuestros modernistas nos significan el rescate del sentido de la poesía como creación verbal autónoma. El poeta es el ser que llega hasta las últimas consecuencias con su arte y su manera de mirar las cosas. Prueba de ello no solo fue la muerte en sus propias manos, pues tres de los cuatro mayores exponentes (Los decapitados), firman con la muerte su tránsito por este Modernismo, sino también un desconsuelo por la incomprensión social de un medio «municipal y espeso» en el que se debatieron

estos aristócratas sin aristocracia como han quedado retratados en sus obras de las primeras décadas del Siglo XX.

Medardo Ángel Silva (1898-1919), huérfano de padre a los cuatro años de edad, no pudo superar los prejuicios sociales y económicos de una burguesía incipiente, es sin duda el poeta más aventajado de Los decapitados, su poesía nostálgica y amarga de corte romántico era una actitud de rechazo a esa vulgaridad de una sociedad cerrada que la sintió en carne propia, pero que a pesar de toda aquella hostilidad su obra será la visión del «último de los románticos» que de un disparo acabó con su vida frente a los ojos de su amada.

El mismo año que nace Medardo Ángel Silva, también nace Hugo Mayo (1898-1988), el primer vanguardista ecuatoriano, quien sigue la información del movimiento Modernista ecuatoriano pero que, como él mismo anotó, tuvo cierta repugnancia con esa poesía. Por aquella época la revolución liberal (1895) y la misma muerte (1912) de su caudillo, el General Eloy Alfaro, arrastrado y quemado por una turba enloquecida, fueron acontecimientos que sacudieron al país. Mayo sostuvo que esa rebeldía, los hechos de ese momento, esa tragedia del pueblo que venía a trasformarse, influenció mucho en su poesía rebelde. Esto lo llevó a convertirse en uno de los pioneros del movimiento dadaísta en el Ecuador, fundó y dirigió por los años veinte, las revistas *Síngulos* y *Motocicleta*, que significaron en cierto modo, la «modernidad» de nuestra poesía; en la segunda recibió colaboraciones de Mariátegui, Eluard, Huidobro, Apollinaire, Neruda, César Moro, etc. Borges y Alberto Hidalgo lo incluyeron en: *Índice de la poesía Latinoamericana*, 1926; y Guillermo de Torre lo incluye en su: *Historia de las literaturas de vanguardia.* Hugo Mayo, sin internet logró establecer una red de contactos y colaboraciones con los nuevos poetas de América y del mundo, y sus poemas que no fueron publicados en las revistas de los modernistas ecuatorianos, comenzaron a aparecer en las del exterior, de esta manera se dio a conocer primero afuera y luego en Ecuador, donde se creía que sus poemas, firmados con el seudónimo Hugo Mayo, se trataban de una tomadura de pelo, de alguien que conocía francés y traducía a los nuevos poetas franceses. Sin embargo, su obra en forma de libro recién aparecerá cuando este poeta frisaba los 80 años, en

1973. Una obra parva que hay que leer con detenimiento. No vaya a volverse a decir «que andaba un loco suelto en Guayaquil».

De esta manera, antes de que culmine la primera mitad del Siglo XX, aparecerán los poetas que dejarán atrás «una nostalgia de cisnes, el anhelo de París» y los refinamientos de «los paraísos artificiales» y se arribará a los mayores poetas de la poesía contemporánea del Ecuador; con representantes tan individuales como sus pares de cualquier parte del continente. Tal el caso de Hugo Mayo (1898-1988), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), con una obra monumental y espléndida, digna de ser colocada en los índices de la mejor poesía escrita en lengua española. Pero también están Alfredo Gangotena (1904-1944), poeta curioso, que escribe y publica en francés, y Gonzalo Escudero (1903-1971), con una rigurosa disciplina en la forma del poema. Estos poetas nos colocan de lleno en la vanguardia de la poesía latinoamericana junto a Neruda (1904-1973), Vallejo (1892-1938), Huidobro (1893-1948) y otros que zafan las amarras de la lengua y la enriquecen renovando la poesía hispanoamericana con una fecundidad diversa que cada vez se ha ido ampliando.

Carrera Andrade, para muchos el poeta ecuatoriano más grande del Siglo XX, pues según Octavio Paz: «En Ecuador, Jorge Carrera Andrade inicia un registro del mundo, inventario de imágenes americanas... tenía ojos en las manos y todo lo que tocaba se transformaba en imagen. Como Pellicer, fue poeta de América y poeta viajero por el mundo. Menos rico que el mexicano pero quizá más sutil, menos osado y menos irregular, ve al mundo con una melancolía que combina la lucidez con la resignación de los hombres del altiplano». Efectivamente, con Carrera Andrade la poesía ecuatoriana adquiere su paisaje y nombra a las cosas simples, así como él mismo lo señala «Todos los temas repudiados por Mallarmé y sus discípulos –la familia, los objetos, la vida natural, los paisajes, las vivencias– han sido adoptados por mi poesía que se propone exaltar lo humano...Porque mi poesía trata de ser no solo una estructura, un fruto de la técnica verbal, sino la expresión del sentir colectivo, la interpretación de lo que experimenta el hombre universal». Tal vez, uno de sus libros más relevantes en el contexto latinoamericano, resulte *Microgramas* que recoge una serie de poemas epigramáticos que los bautiza con el nombre de

«microgramas». De esta manera, Carrera Andrade, echa a rodar sus composiciones microgramáticas, y el poeta consigue contener al infinito en esa pequeña prisión donde caben todas las sorpresas y emociones sin la pretensión de los haikus japoneses. Aunque, no hay duda de que los microgramas carreristas llevan su fascinación por la poesía y la cultura japonesa, pues deslumbrado por la concisión y esencialidad metafórica del haiku, asimiló con rapidez el sentido dinámico y lo incorporó a su experiencia poética al igual que su par, el mexicano José Juan Tablada (1871-1945), quien sería el pionero en introducir el haiku en la poesía de América Latina.

A esta misma etapa de la poesía ecuatoriana, también corresponde Alfredo Gangotena (1904-1944), un poeta más conceptual, una de las mayores cifras de la vanguardia latinoamericana. Perteneció a una familia de la aristocracia quiteña, que llegó a establecerse en París, la ciudad de las élites intelectuales, para que sus hijos perfeccionaran allí su educación y formación. Incluso se dice que llegaron a «La ciudad luz» con una vaca de la finca familiar porque consideraban que las vacas francesas no producían tan rica leche como las de las tetas nacionales. Pasó la mayor parte de su vida en Francia, y siendo un hombre por vocación aficionado a las matemáticas y a la arquitectura, quedó impresionado y entusiasmado por la precisión, rigor gramatical y lexical de la lengua francesa, lo que puede explicar por qué escribió toda su obra en este idioma a excepción de un solo libro: *Tempestad secreta* (1940) que lo hizo en su lengua materna.

Gallimard, el famoso sello francés, publica su primer libro: *Orogénie*, en 1928. Desde entonces la admiración de poetas y escritores amigos franceses, expresaran no juicios por compromiso sino la seguridad de la admiración por ese joven de 24 años de talento privilegiado. Como le dice Cocteau: «Tiene usted genio», «sabe usted cuánto le admiro», «su *Orogénie* es una copa del cielo», «sin la amistad de poetas como usted respiro mal»; o Supervielle cuando le dice: «Es usted un gran poeta, de una originalidad impresionante. Son poemas; qué porte, qué emoción. Qué suerte para América del Sur»; o la exclamación de Julien Lanoe, director de *La Ligne de Coeur*: «¡al fin un poeta que no tiene el temor de usar el sonido de trompetas, y que lo hace sin reeditar a Lautréamont ni a Claudel!».

Fue amigo del uruguayo Jules Superville, de Max Jacob, y particularmente de Henri Michaux, a quien invita a visitar Ecuador en 1927, lo cual quedará registrado en el diario de viaje del francés: *Ecuador* (1929). Gangotena tiene un paralelismo casi exacto con el peruano César Moro (1903-1956). Los dos vivieron en Francia. Los dos escribieron en francés. Los dos tienen solo un libro en español. Los dos fueron amigos de los surrealistas. El peruano se convirtió en surrealista total, y el ecuatoriano se fue por otro lado.

Otro de los poetas ecuatorianos con una voz personal será Gonzalo Escudero, que rompe con las formas rítmicas del modernismo y adquiere la fluidez del verso libre, aunque a veces retorna a las formas clásicas de la poesía del Siglo de Oro Español o de la Generación del 27, que depara en una utilización del lenguaje rico en la construcción de imágenes surrealistas y oníricas acerca de la identidad del hombre de América y de su entorno natural. Su poesía llega a ser ritual de un erotismo de invocación a la amada donde muerte y erotismo se abrazan en una búsqueda del comienzo.

Mención a parte merece Lydia Dávila (¿-?), de quien se conoce solo su libro: *Labios en llamas*, publicado en Quito en 1935, que nos muestra una voz desenfadada, libre y lúcida, cargada de un erotismo desenfrenado, irreverente hasta el tuétano e iconoclasta, que parece casi imposible que haya existido en el Quito franciscano de esos años. Con solo un libro en su bibliografía se hace imprescindible que se la coloque en el canon de una tradición en el que las mujeres tienen casi ninguna presencia. Tanto me llamaron la atención sus poemas que corrí tras su pista hasta dar con *Labios en llamas* (1935) y estremecerme con su erotismo de una religiosidad pagana que habla expresamente de su apego a la cocaína y a otras substancias que le exacerban los sentidos y la hunden en un placer carnal intenso evocando la presencia de su amado Sandor. ¿Quién es Sandor? Mejor aún ¿quién fue Lydia Dávila? Una ecuatoriana que, mientras los más grandes, Carrera Andrade, Alfredo Gangotena y Gonzalo Escudero, publicaban sus libros, *El tiempo manual,* (1935); *Crueldades,* (1935); y *Hélices de huracán y de sol,* (1933) respectivamente, ella arremetía contra una sociedad quiteña puritana con un libro desbocado y cargado de una valentía donde solo es posible advertir la libertad suprema para cantarle al cuerpo, que en esos años era tapado con

una tapia y que ella supo derribar para mostrarnos el goce más pagano que haya producido poeta (hombre o mujer) ecuatoriano en la primera mitad del Siglo XX. No conozco nada más de Lydia Dávila, no sé si nació en el Quito de 1903 como Carrera Andrade y Escudero, o en el de 1904 como Gangotena, o si nació de 1910 en adelante. Solo su libro es testimonio de que hubo una voz en Quito que apareció en 1935 y que es un legado a la gran poesía ecuatoriana de ese tiempo.

Pero esta vanguardia también se irá ampliando con los poetas que llegan después, para el caso ecuatoriano, César Dávila Andrade (1918-1967), poeta extraordinario de difícil clasificación, como señala Eugenio Montejo: «Hay en su palabra un evidente matiz indiano, ciertos tonos de esa *fabla* andina suramericana que le dan al castellano otros movimientos expresivos, similares en su finura y precisión a la gran artesanía de los tejidos incaicos». Pero más allá del trabajo con el lenguaje, en la poesía de Dávila Andrade pugnan un espíritu místico con un pensamiento de libertad social que lo llevan a escribir uno de sus mayores poemas: *Boletín y elegía de las mitas*, una epopeya metafórica y emotiva de uno de los episodios de nuestra historia. Sin duda, una voz que acudió a la palabra más genuina de su ser ecuatoriano para nombrar las cosas y en su interiorización del «saber oculto», en la línea cósmica oriental que él supo aliar a una visión metafísica esencialmente americana.

Quienes, en los años 50, se ponen en el sendero abierto por estos grandes poetas son: Efraín Jara Idrovo (1926) y Jorge Enrique Adoum (1926-2009), en los dos casos han contribuido en el desarrollo de una poesía ecuatoriana que se pone a tono con el resto que se escribe en el continente. Adoum, a quien Pablo Neruda llamó: «fina flor de la poesía» y «figura considerable de América», empezó siendo nerudiano, en un tiempo en el que todo el mundo era nerudiano, pero él tuvo la suerte de ser secretario privado del gran chileno: «Neruda fue el primer monumento que conocí y a los 18 años, ver cómo vive un dios de la poesía deslumbraba. Era interesante ver cómo a su casa llegaba gente de todo lado. Ahí conocí a Nicolás Guillén, a Miguel Ángel Asturias, a Rafael Alberti, a Violeta Parra... Yo, con 18 o 19 años, oía y escuchaba, sin saber entonces que ellos llegarían a ser amigos míos». Sin embargo, a

partir de *Los cuadernos de la tierra,* particularmente a partir de *Dios trajo la sombra* (1959), que es el tercero de esos *Cuadernos,* siente que se ha quitado de encima esa sombra gigante que fue Neruda en aquellos tiempos, y su poesía expresa el desgarramiento y un hondo compromiso con el pueblo convirtiéndose en un ejercicio que va pasando de la ambición a la modestia, de la ampulosidad metafórica a un rigor casi masoquista, del traje bordado y con pedrería al hueso del esqueleto.

Efraín Jara Idrovo, quien nace en el mismo año que Adoum, tiene un tránsito más experimental en su poesía, que empieza a aparecer en 1947 y que viene de las raíces modernistas y vanguardistas para instalarse en una muestra de la más acabada poesía contemporánea hispanoamericana que se escribe en esta parte de América.

Jara Idrovo, huye de sí mismo para encontrarse, por eso se refugia en Galápagos, en esas islas de naturaleza pura, metáfora del cosmos, donde intenta tener las respuestas al tiempo y su existencia. Allí vivió, preocupado por bucear en persecución de las langostas, abrir y salar el bacalao, degollar jabalíes en el monte, correr descalzo sobre el basalto aristado detrás de las cabras, cocinar, debatirse por la noche en el lecho en espera de que el sueño se abra paso entre el estruendo de las olas. Ocupado de vivir tan intensamente ¿a quién demonios se le ocurriría escribir? Y lo que mejor hace, mientras residió en las islas (1954-1958) «leer un hermoso libro a la luz de la llama oscilante del candil de kerosene». Lee y extrae las enseñanzas de Eliot, Valéry, Paund, Rilke, que irán configurando su poética.

Pero los poetas ecuatorianos, generación tras generación han tenido lecturas más libres del mundo. Tal el caso de Francisco Granizo (1928-2009), Carlos Eduardo Jaramillo (1932), David Ledesma Vázquez (1934-1961), Euler Granda (1935), Fernando Cazón Vera (1935) que representan sensibilidades individuales que se alinean a los movimientos poéticos más abarcadores; de afinidades estéticas, temáticas o estilísticas que a su tiempo surgen en América Latina, lo mismo que hacen aquellos poetas del 60, que sacudidos por el desencanto de la Segunda Guerra Mundial, la revolución de las flores y la psicodelia, la revolución cubana, mayo del 68 (francés y mexicano), entran en una sinergia y tratan de

tender lazos por toda América Latina, recorre el fantasma de los beat, esos ángeles de fuego de la poesía norteamericana, a quienes se les tratará de imitar en sus *happenings* y recitales. Desde el primer recital de los *beat*, hay una proclama implícita de una nueva sensibilidad con lecturas de poesía en noches llenas de furor, sitios abarrotados de gente, amándose, vibrando al calor de los poemas sumergidos en la ebriedad, poemas en los que casi todos los asistentes eran protagonistas. Con el mismo espíritu surgen grupos en varias partes de América: El Corno Emplumado en México, El Techo de la Ballena en Venezuela, los Nadaístas en Colombia, los Tzántzicos en Ecuador, Los Mufados en Argentina, el Caimán Barbudo en Cuba, etc.

Los Tzántzicos, que toman el nombre de un ritual de una de las tribus de la amazonía ecuatoriana, y que se autoproclaman reductores de cabezas, por la tzantza (cabeza reducida) que los indígenas elaboraban con las cabezas de sus enemigos. «El nombre es una provocación, un gesto iracundo para llamar la atención sobre la necesidad de cambiar el ambiente estático, esclerotizado, sumiso, y dependiente que se vivía cultural y políticamente en el país». Es un movimiento que proclama la abolición de una cultura oficial y la instauración de una nueva forma de escribir. Sin embargo, el tzantzismo se queda únicamente en la proclama política, en el gesto y en el acto de lectura, o en la poesía de cartel, y casi nada queda de su presencia a las siguientes generaciones. Para aquellos poetas de la generación del 80, y aquí, peco de individualista, porque para mí, mejor será leer de las fuentes norteamericanas: Ginsberg y su séquito pero, además, hurgar en la rica poesía que se escribió por aquellos mismos años en otras partes de América y de España: Paz, Lezama, Parra, Pizarnik, Rojas, Cisneros, Á. González, Gelman, Gil de Biedma, Varela, etc.; como se puede apreciar en los últimos o, mejor, en los más recientes poetas ecuatorianos. ©

Para agradecer a Mario Vargas Llosa

Abilio Estévez

...encerrar en un libro todo un mundo de por sí ilimitado, aprisionar algo que no tiene principio ni fin.
«*Paradiso*: una summa poética, una tentativa imposible».
M.V.Ll.

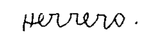
Aunque no puedo recordar bien el año, estoy seguro de que fue después de 1970. De lo contrario ¿por qué el sigilo con que mi profesora de literatura me habló de Mario Vargas Llosa? ¿Por qué me llamó aparte y me prestó aquel libro como si me entregara un objeto sagrado y maldito? ¿Por qué me pidió que a nadie hablara de la novela cuya portada, de la Biblioteca Breve de Seix Barral, había sido camuflada con el revestimiento de un papel de periódico? Sí, con toda seguridad ya en La Habana había tenido lugar el famoso Caso Padilla. Sólo que yo entonces nada sabía de Heberto Padilla, ni de *Fuera del juego*, ni de sus palabras en la UNEAC, sospechosamente autoinculpatorias; tampoco sabía de la carta firmada por muchos intelectuales condenando este hecho. Si voy a ser justo, menos aún conocía de los juicios de Stalin, de los suicidios de Maiakovski o de Essenin, ni de la ejecución de Babel. Cuanto alcanzaba a saber del conflicto entre el escritor y la política podía resumirse a lo que había dado en clases: a la huida de José María Heredia a Estados Unidos en 1823, al fusilamiento de Juan Clemente Zenea cuarenta y ocho años más tarde y al exilio permanente y al temprano suicidio, encubierto en el combate, de José Martí. O sea, asunto de tiempos bárbaros, puro siglo XIX para mí. Yo era un ingenuo estudiante de preuniversitario. Como el resto de mis compatriotas, era víctima de la política y de los demonios

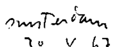
de la historia, sin que me percatara bien del modo en que ésta nos iba destruyendo. Leía mucho, quería ser escritor; a tal propósito le concedía el candor y el brillo aventurero con que imaginaba la vida literaria. Tenía dieciséis años: escribir aún no enunciaba una manifiesta inconformidad, un explícito decir no; todavía no estaba claro que fuera subversión, vivir en los márgenes, y, sobre todo, bordear el peligro. Leía sin orden y sin descanso, a cualquier hora, en cualquier rincón, lo mismo a Salgari y el *Tesoro de la Juventud*, que a Balzac, Dickens, Poe, Victor Hugo (este último, una pasión compartida con mi madre). De los escritores latinoamericanos, había disfrutado, con mayor o menor intensidad, a algunos pocos de los que nos habían dado en clases: Sarmiento, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, Jorge Icaza, así como los cuentos agresivos de Horacio Quiroga. Recuerdo lo divertido que nos resultó Rómulo Gallegos, porque para su explicación nos pasaron en el instituto la famosa película de María Félix. No sabía, por tanto, a lo que me enfrentaba con aquel préstamo secreto de mi profesora de literatura. Me pidió que leyera rápido las trecientas y tantas páginas de *La ciudad y los perros*, y que le devolviera el libro sin que nadie se percatara. Resultó innecesaria, no obstante, la petición de presteza. En cuanto pude acomodarme a aquel mundo nuevo, el del colegio militar Leoncio Prado, a la violencia del mundo de los jóvenes cadetes, al Jaguar, al Poeta, al capitán Garrido o al teniente Gamboa, ya no pude dejar de leer. Como me había sucedido poco antes con *Papá Goriot*, también *La ciudad y los perros* fue lectura de dos días, de un fin de semana, sin dejar el libro salvo para descansar un poco los ojos. Para mí la prueba (ingenua, adolescentaria) de que un libro me había impresionado. Puedo asegurar, sin temor a equivocarme, de que fue éste mi primer encuentro con la nueva gran literatura latinoamericana. Aun sin haberlo podido enunciar con claridad, quizá intuitivamente, fui capaz de advertir la enorme distancia que podía existir entre una novela indigenista, una novela de la tierra, el maniqueísmo de muchas novelas de las llamadas de «denuncia» y la terrible, ambigua, dolorosa violencia de *La ciudad y los perros*, donde existía denuncia, en efecto, aunque «por añadidura», en medio de un misterio aún más grande y de múltiples resonancias, a partir de algo que estaba por encima del primitivo deseo de condena, una búsqueda superior que os-

curamente debo haber intuido como La Literatura. Creí entender que algo de mi propia experiencia habanera explicaba aquel libro sobre encierros y disciplinas militares. Después de ese aprendizaje, comencé a visitar cada tarde la Biblioteca Nacional. Allí leí, en largas jornadas, y con mayor admiración si cabe, *La casa verde*. También la *Historia secreta de una novela*, un librito pequeño de Tusquets Editores. En las salas largas, silenciosas y frescas, que olían a libros viejos, y gracias sobre todo a la áspera geografía de Piura y de Santa María de Nieva, comenzaron a abrirse puertas que conducían, por caminos desconocidos para mí, hacia regiones extrañas y magníficas, de «tentativas imposibles», esas «empresas destinadas al fracaso de no alcanzar el propósito que las forjó –pues el propósito era deliberadamente inalcanzable–...», como escribió el propio Vargas Llosa en su ensayo sobre *Paradiso*. Comenzó el tiempo de un mágico batallar, de un desbrozar el trayecto hacia otras regiones *Pedro Páramo*, *Gran Sertón: Veredas*, *El obsceno pájaro de la noche*, *Terra Nostra*, *Cien años de soledad*, *El astillero*, *Las armas secretas*, *La carne de René*, *Tres tristes tigres*, *El reino de este mundo*, *Yo, el supremo*, *Paradiso*... Y de esas gozosas batallas a otras no menos gozosas, hasta alcanzar el condado de Yoknapatawpha, los caminos que bordeaban *chez* Swan, para de ahí regresar a un bar llamado La Catedral, a Tacna, al Santo Domingo de Trujillo. Camino singular, algo escabroso y complicado, lo reconozco. Creo justo reconocer que no todos los caminos siguen la misma estructura, y que cada cual rastrea el azaroso rastro que puede, y que al fin y al cabo todos los caminos conducen, si uno está dispuesto, a la misma montaña mágica. A principios de los ochenta, mi amiga Olga Andreu me prestó su ejemplar de *La guerra del fin del mundo,* acabada de salir en España. Según alcanzo a recordar, era un regalo enviado por Cabrera Infante desde Londres. Estábamos de vacaciones, en Guanabo. La adversidad nos dejaba un respiro. Aún se escuchaban los ecos de los pistoletazos en el concierto; faltaban años para otros pistoletazos: el suicidio de Olga, por ejemplo, y muchos más años para la estampida que nos desperdigó por el mundo. Supongo que al borde del mar, me dejé seducir por la guerra de Canudos y aquella tropa de personajes maravillosos que encabezaba el fanático Antonio Conselheiro. Una vez más el novelista peruano daba una

gratificante lección: intentar lo imposible. Y también lograr lo imposible. Años después, una noche de Princeton, en casa del amigo Peter Johnson, cené con el matrimonio Vargas Llosa. No fui capaz entonces de agradecer, de decirle cuánto bienestar y cuánta fe le debía. Una de las máscaras de la timidez, ya se sabe, se parece a la rudeza. Quizá el momento sea este domingo de Barcelona en el que estoy a solas. Para nosotros, los latinoamericanos, es una suerte extraordinaria que haya escritores como Vargas Llosa. No sólo por sus libros, que ya sería más que suficiente, sino por su escrupulosa postura a favor de la libertad y la dignidad de la persona. ©


Punto de
vista


Herrero.


Amsterdam
30 V 67



La escuela del ocio: tiempo libre y filosofía antigua

David Hernández de la Fuente

El ensayista francés Marc Fumaroli en su reciente libro *París-Nueva York-París* (El Acantilado, Barcelona, 2010) describe de esta manera la perentoria necesidad de perder tiempo que tiene el ser humano: «Los negocios, tanto los de la ciudad como los del comercio, de la agricultura y de la guerra (los *negotia*, la *labor*, la *militia*, todas las formas de la *vita activa* de los romanos –o, añadiríamos, del *bios praktikós* de los griegos–), el trabajo asalariado de los modernos que ha liberado a la humanidad del trabajo servil, sólo tienen sentido en el descanso y el ocio fecundo que los griegos llamaron *schole*, los romanos *otium*...» El occidental, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, se ha caracterizado por un empleo adecuado del tiempo libre, de ese feliz lapso de tiempo que puede dejarse caer por las afueras de las obligaciones que nos impone la lucha por la vida. La expresión ciceroniana del *otium cum dignitate* parece recoger una amplitud conceptual ambivalente entre el mundo de la política romana de la época y la gran herencia filosófica griega. Pero el ocio ha sufrido un enorme y significativo desplazamiento semántico desde los antiguos autores griegos y romanos que teorizaron sobre él hasta nuestra moderna sociedad de consumo. ¿Qué entendían los antiguos por ocio adecuado en comparación con nuestra ideas sobre el particular? ¿Es posible disfrutar hoy de un ocio digno de la misma altura?

En las sociedades occidentales el concepto de tiempo libre remite invariablemente al mundo clásico y lo hace con un rico trasfondo literario y filosófico. Si el vocablo castellano ocio remite al latín *otium*, como es bien sabido, el concepto en griego antiguo se expresaba con una polisémica palabra, *scholé*, que ha derivado nada menos que en

nuestra palabra «escuela». Cabe entonces proponer una reflexión de partida sobre la evolución conceptual de la noción de «tiempo libre» desde los testimonios de la cultura y el pensamiento griego y latino a fin de constatar en qué medida somos hoy deudores de ella, pero también cuáles son las diferencias fundamentales con nuestro ocio, qué postrimerías de las concepciones que los clásicos esbozaron sobre esta idea pueden tener vigencia en nuestros días o a cuáles podríamos tender en un plano ideal. En suma, se trata de abordar, primero, qué tipo de continuidad conceptual existió entre la *scholé* y el *otium* en las dos grandes culturas de la antigüedad clásica y, de darse tal cosa, en qué sentido o en qué áreas esto sucede. La pregunta subsiguiente a la de la continuidad entre griegos y latinos es, en segundo lugar, qué nos llega de todo aquello hoy.

En la Grecia antigua el ocio (*scholé*) representaba ante todo un estado de liberación de la necesidad de trabajar (*ascholía*), que se convierte en primordial para la búsqueda de la sabiduría y la práctica del mejor modo de vida. El trabajo está un tanto desprestigiado ya en la tradición mítica: recordemos el mito de la edad de oro que cuenta Hesíodo en *Los trabajos y los días*, una época en la que los hombres no tenían que trabajar para alcanzar su sustento, o la figura poco solemne del dios del trabajo manual, Hefesto, un artesano contrahecho y risible. La reputación del ocio, en cambio, es inmensa. A él se dedican los dioses bienaventurados en el Olimpo, cuando no quieren inmiscuirse en los asuntos humanos, y se diría que su existencia eterna es una suerte de ocio feliz que transcurre entre banquetes y conversación. La idea de la edad de oro también es recogida por la religión griega, sobre todo la mistérica, que promete un regreso de aquel paraíso feliz sin trabajo y en eterna paz y tranquilidad, lo que se convertirá también en un leitmotiv utópico desde la poesía al teatro o la filosofía.

Más allá aún, ese prestigio del tiempo libre reside en la esencia del helenismo y su contraposición con la barbarie. Aristóteles veía en el tiempo libre una de las características fundamentales del hombre libre griego, pues, como dice en la *Política*, «en el primer principio de toda buena acción está el ocio». Frente a la idea griega del ocio o *scholé*, a la vez tiempo libre e instrucción, se sitúa la *ascholia*, que designa el trabajo. Curiosa es esta palabra con su alfa privativa que recuerda que los griegos no tenían un término específico para designar

el trabajo: se hablaba de *prágmata* («asuntos») para referirse al trabajo de los hombres libres y de *douleia* para señalar el de los esclavos (en griego moderno, esta palabra equivale, muy significativamente, al «trabajo» en el marco de nuestra sociedad actual). Así, el hombre libre que se dedica a trabajar ejerce la *polypragmosyne*, mientras que aquel que renuncia a trabajar para instruirse se da a la *apragmosyne*.

El trabajo, o por mejor decir el «no-ocio» (*ascholía*), implicaba también un cierto estado de servidumbre respecto de lo físico, una dependencia de lo corporal, del alimento y del vestido. Otra cosa era la *scholé*, que el ocio se relacionaba por excelencia con lo espiritual y cultural, un ámbito propio de los dioses en el mito y de las clases privilegiadas en la sociedad griega. El ocio, como puede colegirse de estas breves notas introductorias, representaba una forma de vida característica de una clase social ciudadana y acomodada, frente a la gran masa social de desfavorecidos de la *polis* y del campo y, por supuesto, en clara oposición a los esclavos. El trabajo de estos, huelga decirlo, no era una cuestión de elección (*ascholía*), como el de los hombres libres, que podían dedicar su tiempo a la contemplación teórica (*theoría*) y la especulación filosófica.

Como han estudiado los modernos sociólogos y filósofos que se ocuparon de la historia del concepto de ocio, la *scholé* griega ha de ser entendida como parte de un modelo de sociedad esclavista en la que, establecida la subsistencia material, se buscan modelos intelectuales y estéticos para la cohesión cultural del pueblo griego. En ese sentido T. Goodale y G. Godbey, en *The Evolution of Leisure* (State College: Venture Publ., 1988, 18) han hablado de tres elementos del ideal griego del ocio: el tiempo libre, necesario para discusión cultural; el fermento intelectual, que resulta del primero y da lugar a explicaciones metafísicas constantes, y el seguimiento de un ideal, característico de la Grecia antigua. Estos autores afirman, así, que el «ocio» de los primeros filósofos griegos solamente puede ser entendido a la luz de los ideales de la cultura griega como una búsqueda permanente de la expresión del hombre en su condición ética. Pero siendo esta idea la base de la noción romana y, por ende, occidental, procede examinar en detalle la evolución conceptual del ocio en la antigua Grecia.

La palabra *scholé* tiene ya en Píndaro (Nem. X 46) y Heródoto (III 134) el sentido de descanso y tiempo libre: la expresión

scholén agein («pasar el ocio» o, si se nos permite la paráfrasis, «perder el tiempo») remite al ideal de un estado en paz frente a las agitaciones cotidianas, como se ve en Tucídides (V 29), referido al descanso de los espartanos de la guerra. Pero la historia del término es interesante para comprender su alcance. Su uso literario es relativamente reciente en las fuentes, estando atestiguado por primera vez en Píndaro, que también conoce los compuestos contrarios (*ascholia*, *ascholos*), y se consolida en la lengua en el siglo IV a.C. a través de la lengua filosófica. Para L. Bertelli (1984), de cuyo texto fundamental sobre la *scholé* aristotélica soy deudor en estas reflexiones, este concepto habría sustituido en un principio al ideal aristocrático de la *hesychía*, relacionada con la moderación tradicional griega (*sophrosyne*), que la opone a las *staseis* políticas y tensiones sociales a raíz de las innovaciones por las pretensiones de las nuevas clases enriquecidas en la Grecia arcaica (cf. p.e. Píndaro, *Pit.* XI 52-57). A ello sigue el desarrollo de una nueva oposición entre la *polypragmosyne* y la *apragmosyne*, en el cambio del siglo VI al V a.C.

En el debate filosófico la cuestión del ocio se inserta en la discusión por el mejor género de vida, el *bios theoretikós* frente al *bios praktikós*, desde Anaxágoras en adelante, como analiza brillantemente el libro de R. Joly, *Le thème philosophique des genres de vie* (Paris 1956). La anécdota más conocida sobre este fecundo debate de la filosofía griega se cuenta de Pitágoras y supone nada menos que el nacimiento legendario de la palabra «filosofía»: según una leyenda que transmiten diversas fuentes (Diógenes Laercio VIII 8 o Cicerón, *Tusc.* V, 3, 8), el tirano de Fliunte, que admiraba a Pitágoras, le preguntó un día cuál era su oficio. Pitágoras respondió que no era maestro de ningún arte o profesión alguna (*techne*), sino que era un «filósofo». Sorprendido el tirano, al no saber qué quería decir esta palabra, le preguntó qué significaba. Pitágoras le contó una parábola que tendría gran fortuna: la vida es como los días en que se celebran los Juegos, pues la gente acude a ellos por tres causas distintas: unos para competir por la gloria (los atletas); otros para hacer negocio (los comerciantes) y un tercer grupo simplemente para contemplar todo el espectáculo. Estos serían los filósofos, dueños de la vida contemplativa (Cf. Platón, *Simp.* 204a).

El distanciamiento entre el filósofo y el resto de los hombres surge de esta idea de vivir separado del mundo y de los *prágmata* o asuntos cotidianos. Así se ve en el *Ión* de Eurípides, en ese «vivir alejado» del poder tiránico y de la multitud a la par, rodeado de un grupo reducido de personas, el bien precioso de la *scholé* (vv. 621 ss.) y de la *hesychía*, del tiempo libre y la tranquilidad necesarias para pensar bien y vivir mejor, rodeado de placeres intelectuales que, sobre todo, discurren en el afán por la filosofía de la naturaleza. El propio Eurípides es considerado, en un añejo y espléndido trabajo de A. J. Festugière (*Euripide le contemplatif*, 1965), un hombre contemplativo, por la primacía de este *bios* en su obra. En otra pieza dramática, esta vez en el contexto cómico, Aristófanes nos habla de una *scholé* entendida como el regreso al campo, a la tranquilidad, a la vida privilegiada de los hombres de la edad de oro, con una impronta utópica característica de la comedia antigua. Ante los aspectos más degradados de la vida en la comunidad política, en la Atenas democrática de los excesos demagógicos, un fragmento de los *Campesinos* (*Georgoi*) de Aristófanes (107 K) se ocupa de ponderar el *scholazein*, el «andar ocioso», lejos de los tumultuosos asuntos públicos y dedicándose a las actividades privadas.

Durante la primera mitad el siglo IV el uso de la palabra *scholé* evidencia a nuestro ver dos tendencias. Por un lado, denota una condición socioeconómica que permite tener tiempo libre e independencia para dedicarse a esos asuntos particulares. Por otra, se insiste en el trasfondo teórico y en la vida contemplativa como el resultado anhelado que proporciona ese tiempo liberado de cualquier servidumbre. El contexto es, como puede deducirse claramente de las fechas, derivado de la enorme impronta del maestro Sócrates y de su método filosófico-dialéctico a través de su influyente discípulo Platón. Sócrates es, podríamos decir, el ocioso por excelencia de la cultura griega. Su permanente ir y venir por el ágora de Atenas, empeñado en demostrar que el negocio no lleva a la senda estrecha de la virtud e instando a los ciudadanos a demorarse en fecundas conversaciones a la sombra de un árbol o en cualquier *locus amoenus* filosófico, se han convertido en un símbolo de la escuela del ocio. Y, en concreto, son los textos de los socráticos Platón y Jenofonte, sus discípu-

los más conocidos por la posteridad los hitos conceptualmente transformadores en la evolución del término. El concepto de *scholé* en Jenofonte y Platón refleja este debate entre vida activa y vida contemplativa, *polypragmosyne* y *apragmosyne*, de finales del s.V, y sobre todo, reflejando las enseñanzas de Sócrates, apuntan a un nuevo modelo de vida filosófico. La oposición entre *scholé* y *pragmata* se lleva al extremo y se defiende al filósofo de las acusaciones de inutilidad para la ciudad, frente a la actividad política y económica de la *polis*, pues se cuidan del alma de los ciudadanos. La oposición llega a su máximo punto en las obras utópicas de Platón, en las que se propone realmente una auténtica ciudad donde los filósofos se ocupen verdaderamente de la política. En la obra socrática de Jenofonte el ocio se entiende como la oposición de las actividades prácticas de todo tipo (desde el juego de dados a la política, pasando por la administración del hogar), que son *ascholía*, y la *scholé*, que es la liberación de todos estos *pragmata* para dedicarse a la filosofía o la ciencia. Es un ideal de libertad del sabio que expresa Antístenes (*Simp.* IV 44), que afirma que la *scholé* es la posesión más dulce pues permite «ver lo que más merece ser visto y escuchar lo que más merece ser escuchado». Sobre todo referido a la *scholé* con el gran pensador Sócrates, la compañía del sabio que *scholazo*, es decir, tiene ocio y comparte su ocio con sus discípulos. Aquí se va perfilando ya un cambio semántico al campo de la escuela del ocio.

Pero el primer sentido del término se encuentra bien atestiguado en Isócrates (p.e. *Antid.* 304, *Areop.* 26) donde aparece la *scholé* como signo manifiesto de la clase acomodada que puede dedicarlo a dos cosas: educación filosófica (o sea, político-retórica) para la formación del hombre de estado (*Atid.* 39 304) o bien actividad de gobierno para servicio de la ciudad, siguiendo el modelo aristocrático. Este recurso a la legislación de los mayores, la *patrios politeia*, aparece en un curioso discurso de Isócrates, el *Busiris* (21-23). En él, tras exponer la necesidad de encontrar un emplazamiento físico ideal para establecer el Estado, Isócrates atribuye al mítico rey egipcio Busiris la ordenación de su pueblo en un sistema tripartito de clases sociales: «los dividió en clases, a unos los dedicó a actividades sacerdotales, a otros los orientó hacia las artes, a otros,

en fin, los obligó a ocuparse de los asuntos bélicos, pues creía que había que extraer lo necesario y lo superfluo de la tierra y de las artes, y que la salvaguardia más segura es el cuidado de las cosas de la guerra y la piedad hacia los dioses». (trad. J.M. Guzmán Hermida, 1979). También para Isócrates los sabios necesitan esa *scholé* necesaria para dedicarse a las actividades del gobierno y de la cultura, la astronomía y la geometría. Se invierte aquí la idea de la *apragmosyne*, resultando que los que no tienen *prágmata* de que ocuparse en realidad se ocupan de lo que en verdad importa: el tiempo libre derivado del no trabajo se dedica preferentemente a la política y el saber.

La *scholé* pasará así de designar el ocio a denotar aquello en lo que el ocio es empleado según el ideal griego, esto es, la charla entre amigos, la conversación entre discípulos y maestros y, por ende, en la discusión intelectual y la escuela (Platón, *Leyes* 820c, Aristóteles, *Pol.* 1323b39). La noción se extendió hasta designar el grupo de personas a los que un mismo maestro impartía lecciones (Arist. *Pol.* 1313b3), especialmente referida, por supuesto, a una escuela filosófica (Arriano, *Epict.* III 21). Asimismo, el verbo *scholazein*, que ya en Jenofonte aparece con el sentido de dedicarse a los amigos (Ciropedia VII 5) pasa en contexto filosófico y, concretamente en el de la academia platónica, a designar el acto de atender a una lección por parte de un grupo de estudiantes. El uso platónico de *scholé* no revela a ese respecto novedades semánticas: si acaso, puede decirse que abunda en el uso consolidado de ocio de los asuntos cotidianos para dedicarse al cuidado del alma. Para Platón, el ocio parece necesario para la comunidad ciudadana, para la conversación y la educación entre iguales en el ágora. En uno de los momentos culminantes de la Apología de Sócrates, el filósofo presenta su contrapropuesta ante la petición de pena de muerte: ser mantenido por el estado en el pritaneo, ya que, argumenta «¿quién podría necesitar más el ocio para incitaros a la acción que aquella persona pobre que os beneficia?» (*ti oun prepei andri peneti euergete deomeno agein scholén epi tei humeterai parakeleusei*; 36d). La osadía de Sócrates cita la *scholé* en un momento clave como el tiempo libre con una connotación ya más bien filosófica. Ha de haber quien disponga de ocio para pensar y teorizar.

La oposición entre *scholé* y *ascholia* se destaca en momentos clave del pensamiento y la teoría política de Platón. El estrecho sendero (*atrapos*) que lleva a la contemplación de la verdad para por la pesada cadena de necesidades físicas, descritas como *ascholiai* en *Fedón* 66b-d. Tras el cuidado del cuerpo solo la *scholé* conduce a la liberación de estas servidumbres y el cuidado del alma. En el mito del *Político* 271d-272c se describe el curso del mundo y la vida de los hombres cuando están bajo el cuidado del dios, en la áurea edad de Crono, en un estado de abundancia mítica que dispensa bienes espontáneos. Existe una *scholé* eterna que permite conversar e investigar, filosofar, en suma, a los hombres de la edad de oro, como se ve también en el retablo de la vida humana bajo el signo de Crono en el libro IV de las *Leyes*. El concepto de ocio será fundamental también en la formulación de la ciudad ideal de la *República*: en nuestro mundo actual el verdadero filósofo huirá de la locura de la multitud para estar tranquilo (*hesychos*) y hacer sus cosas (*ta autou prattein*, *Resp*. VI 496d6, 497b3 ss.). La huida del mundo por parte del filósofo se justifica, por ejemplo, en el *Teeteto* (176a5-c): como el mal no puede ser completamente eliminado de entre los mortales pero hay que dar por cierto que no existe allí donde habitan los dioses, el sabio debe tratar de elevarse hacia ese lugar «lo más rápido posible» (176a9). En eso consiste la idea del «parecerse a un dios» de Platón: vivir según la justicia agradable a los dioses, acompañada de la *phronesis* divina, frente a los otros saberes vulgares (176c5-7), alejarse de la locura del mundo y dedicarse a una vida contemplativa.

Pero esta aspiración es también un elemento inspirador en la política platónica: el gobierno del filósofo en la ciudad justa encuentra su fundamento precisamente en el hecho de que este está siempre lejos de las *prágmata* ajenas a su voluntad, mirando hacia el cielo y tendiendo hacia lo divino. En la vida filosófica de la ciudad perfecta no hará falta esa huida del mundo del filósofo, pues podrá vivir filosóficamente al cumplir cada parte de la sociedad su función, como cada parte del alma, en la conocida tripartición platónica. La *scholé* es aquí la libertad de las ocupaciones que son extrañas a la función de cada cual en la ciudad según las tendencias naturales que expone Platón. Políticamente, la *scholé* platónica tiene gran relevancia en el último gran proyecto utópico del

filósofo ateniense, las *Leyes*. La ciudad pacífica e ideal, sometida al imperio de la ley, que esboza Platón hace un especial énfasis en la función educativa del estado y en el cultivo de la música y las artes para educar a los ciudadanos desde la infancia a la vejez, en una curiosa ambivalencia entre juego (*paidiá*) y educación (*paideia*). Si se cumple el programa educativo la ciudad «gozará del máximo tiempo libre y los ciudadanos serán libres unos respecto de los otros sin ninguna pasión por las riquezas» (VIII 832d). En el *Critias* (110a) se nota tal vez un último uso de la *scholé* platónica con un valor particular que ya confirma la relación con la superación de los niveles básicos de supervivencia humana y lleva a una historia cultural del progreso espiritual de los hombres. En una historia de la humanidad Platón afirma que el cultivo de las tradiciones míticas y el estudio de las antigüedades se efectúa en la ciudad solo cuando existe *scholé*, es decir, cuanto las necesidades de la vida están ya satisfechas. La *scholé* es un tiempo liberado de las actividades de supervivencia y destinado al cuidado del alma, una lección de Platón para la posteridad.

Es sin duda a Aristóteles a quien se debe un tratamiento más sistemático y una relevancia más notable del ocio, al que confiere un indiscutido prestigio cuando postula el surgimiento de la filosofía y la ciencia como resultado del tiempo libre. Según el estagirita el nacimiento de la especulación científica nace en Egipto, cuando una casta de sacerdotes que tenía cubiertas sus necesidades básicas y que disfrutaba de ocio se dedicó a las matemáticas, «ciencias no orientadas a lo necesario» (Arist., *Met.*, I, 981b). Algo después, Aristóteles se refiere ya concretamente a los primeros hombres que filosofaron diciendo que no se dedicaron al conocimiento en busca de una utilidad concreta, sino después de tener ya arregladas «casi todas las cosas necesarias». La idea de que, una vez cubiertas las condiciones necesarias para la sabiduría, los hombres pueden dedicarse al saber (el viejo adagio latino *primum vivere deinde philosophari*) separaba entonces nítidamente la vida teórica de la vida práctica, recogiendo el debate de los géneros de vida, y confería un mayor valor, como sigue argumentando la *Metafísica* de Aristóteles, a los sabios «que conocen las causas», el *rerum congnoscere causas* virgiliano, frente a los operarios que trabajan bajo su dirección pero no ven más allá de lo aparente. Con ello, la *ascholía* del trabajo manual y enfocado

a una finalidad útil de asuntos mundanos (*pragmata*) proseguía su senda descendente de desprestigio frente a la creciente valoración del conocimiento especulativo, la discusión filosófica y la ciencia, productos del ocio de unos *oligoi* alejados del quehacer de la mayoría y de los fines útiles.

En consonancia con esta visión de la necesidad de ocio para los sabios y de proveerse de lo útil para dejar tiempo a la especulación, la *Ética a Nicómaco* señala que todo en la vida de los hombres es relativo al ocio, siendo el tiempo libre el objeto último de toda humana ocupación: «Así como se hace la guerra para tener paz, la razón por la que se trabaja es para obtener ocio». El argumento de la *eudamonía*, la felicidad, como finalidad de la existencia humana, contribuye a subrayar el importante papel del ocio en el pleno desarrollo del hombre y en la necesidad de tener cubiertos los aspectos materiales de la vida para el avance de la sociedad gracias a los grandes bienes, espirituales, filosóficos o científicos, que proporciona la *scholé*. Como la felicidad es el fin último de la vida de los hombres, se da una demostración de que se trata de forma de actividad (*energeia*) deseable, autosuficiente y conforme a virtud, sobre la base de una oposición frente a aquellas actividades que, según la opinión común, tienen fama de procurar la felicidad y cuyo común denominador está constituido por el juego (*paidiá*). Además de una cierta polémica con Platón, este tratamiento ético del tiempo libre deslinda definitivamente el ocio popular (descanso, placer, juego) de un ocio digno del desarrollo apropiado del individuo y de la sociedad relacionado con la especulación filosófica.

En el plano político fue también Aristóteles (*Pol.* 1334a15ss.) quien se encargó de adaptar la teoría general del ocio a las necesidades de la ciudad. Al ensalzar la necesidad de tiempo libre en un estado bien ordenado, Aristóteles continúa la huella de su maestro Platón, pues pretende también que el estado se ocupe de la educación en las virtudes políticas, es decir, las que hacen posible la mejor convivencia y la justicia en la *polis*, subrayando la necesidad de que la ciudad promueva un ocio equilibrado, sobre todo durante la paz y en evitación de la dañina discordia civil. Es fácil, arguye el filósofo, conservar la ciudad cohesionada en la guerra, pero los estados militaristas se deshacen a menudo en tiempos de paz y «el

legislador es culpable, pues no es capaz de educar en el ocio» (*aitios d'ho nomothetes ou paideusas dunasthai scholazein*). Como el fin colectivo e individual de los hombres es el mismo, su felicidad, el ocio desempeña un papel esencial en las sociedades humanas. Para Aristóteles, en su teleología política «la paz es el fin de la guerra y el ocio el de los negocios» (*eirene men polemou scholé d'ascholías*). Para ello, por supuesto, se utiliza el vocablo *scholé* y su contrario, la *ascholía*. A fin de constatar la sistematización definitiva del concepto de ocio en el mundo griego, veamos cómo define Aristóteles el ocio en su vertiente política, señalando que el estado debe promocionarlo junto con las virtudes que le son propias:

> «las virtudes útiles para el ocio y para su empleo no son sólo aquellas que operan en el ocio, sino también las que operan en los negocios, porque conviene que abunden muchas de las cosas necesarias para darnos la oportunidad de tener ocio. Por tanto, es apropiado para el estado ser moderado, valiente y resistente, ya que, como dice el proverbio, los esclavos no tienen ocio. Y los que no pueden enfrentar el peligro con valentía acaban siendo esclavos de sus atacantes. Por ello, tanto el coraje y la fortaleza son necesarios para los negocios, el amor por la sabiduría (*philosophia*) para el ocio, y la templanza y la justicia para ambos momentos: pero mucho más, especialmente, cuando los hombres están en paz y tienen tiempo libre, porque la guerra obliga a los hombres a ser justos y moderados, mientras que el disfrute de la prosperidad y el ocio durante la paz tienden a hacerlos insolentes. Por lo tanto, es necesaria mucha justicia y templanza para aquellos a los que se considera muy prósperos y que disfrutan de todas las cosas que se cuentan como bendiciones, como en el caso de aquellos, si es que existen, que, como dicen los poetas, habitan en las Islas de los Bienaventurados: sobre todo ellos necesitan más filosofía, templanza y justicia, en cuanto que tienen más ocio entre abundancia de tales bienes. Es claro, por tanto, que un Estado que haya de ser feliz y justo debe compartir en estas virtudes».

En un segundo paso cultural, y frente al desarrollo filosófico y político del concepto griego de ocio, se puede decir que el ocio

romano se concebía a grandes rasgos y según su acepción más popular como un lapso de tiempo dedicado al descanso y al placer. Históricamente, a la par que los romanos disfrutaron de un ocio privado relacionado con estos ámbitos, el estado romano hizo uso de un ocio público programado y de forma masiva con arreglo a intereses políticos. A diferencia del mundo griego, en Roma la expansión imperial y el enriquecimiento personal –entendidos a veces en paralelo–, produjeron un crecimiento sostenido de las clases urbanas, de nuevos oficios y ocupaciones que derivaban de estas y, en virtud de la diferenciación de clases sociales, también de grandes masas de hombres libres desocupados. La organización socioeconómica de la última República y del comienzo del Principado, por ejemplo, atestigua el surgimiento de una numerosa clase de pequeños artesanos que logran disociar en el ámbito individual las categorías de ocio y trabajo, reconociéndose socialmente la necesidad del primero.

El *otium*, un nombre cuya etimología no está clara, es en latín el tiempo libre, la situación en que un ciudadano se encuentra privado de funciones públicas o privadas y puede dedicarse al disfrute de actividades de su elección. El vocablo latino implica, en general, todo tipo de descanso y tranquilidad, como opuesto a la actividad militar, por ejemplo, ya Terencio equiparaba el *otium* a *pax* y *tranquillitas* (*Ad. prol.* 20). Para Cesar es sinónimo de la falta de campañas militares (*Bell. Ciu.* 2, 36: *res ad otium deducere*, id. ib. 1, 5) y Cicerón lo interpreta así en algunos pasajes (*Q. Fr.* 3, 5, 5). Pero en latín la palabra se refiere por excelencia al descanso que implica la liberación de los negocios, incluso en autores antiguos como Ennio (Ennio, *ap. Gell.* 19, 10, 12 [Trag. v. 252 Vahl.]) o Plauto (*Poen.* 4, 2, 36). La negación del *otium*, es el *negotium* (*nec otium*), es decir, trabajo al que se dedicaban negociantes y mercaderes. Ocio y negocio, son parte constitutiva del hombre completo, del ciudadano integral en el sentido privado, pero también desde el punto de vista de las clases dominantes, para las que el *negotium* es por excelencia el gobierno de la cosa pública. Por otro lado, y en lo que a las grandes masas se refiere, habrá un ocio eminentemente popular de fiestas y espectáculos que será usado también como arma de propaganda y dominio. Mantener al pueblo ocupado parece ser uno de los motivos de ciertos políticos

romanos ocupados en organizar un ocio público en forma de festivales, juegos circenses, gladiatorios y otros espectáculos. Esto se trata, qué duda cabe, de otro tipo de concepto muy alejado del ocio digno y filosófica que habían practicado los griegos, a quienes habría horrorizado cualquier espectáculo de estas características, y que debía propiciar una cierta transformación del ocio de los intelectuales romanos por imitación de los modelos helénicos. Por último, el ocio romano en su sentido quizá más patrimonial se expresa en actividades concretas y colectivas, no ya en términos ideales como en el mundo griego, en una conversación o en un diálogo socrático. La noción de tiempo libre en Roma, en suma, se acerca notablemente a lo que hoy entenderíamos por ocio. Pero esto no quiere decir que los ideales del ocio espiritual e intelectual del mundo griego no hubieran encontrado un eco humanista y que, unido a las características propias del modo de pensar y de ser romano, a la larga habría de perdurar en la tradición literaria y filosófica que nos ha legado el mundo clásico. Ese será precisamente el objeto de nuestro interés en lo que sigue: la corriente moralizadora del *otium* que se atestigua desde la República romana, notablemente ejemplificada en las figuras de Catón, Escipión o Cicerón, y que autores como Cicerón y Séneca recogieron en sus escritos, tratando de armonizarla con el concepto filosófico de *scholé*.

El tiempo libre se había convertido en la vida pública romana en un medio para la meta final que es el trabajo. Cicerón habla del *otium* como un tiempo de descanso del cuerpo y recreación del espíritu necesario para volver a dedicarse al trabajo. Pero también, viceversa, el *otium* puede ser la meta en las ocasiones en que la política ha de dejar paso a la reflexión personal. El ocio se convertirá, siguiendo el patrón de los hombres modélicos de la República romana, en la actividad al que el patricio ha de dedicar su tiempo libre, entendido este por los momentos del día en que no está ocupado por el *negotium* en el foro político o por la *militia*. Han de ser, por cierto, actividades intelectuales como estudiar leyes, preparar discursos o escribir memorias, es decir, asuntos que sean luego aplicables al ámbito de la utilidad pública o de la buena fama posterior. Para Salustio, por ejemplo, cuando se llega a una edad avanzada, aunque uno deba retirarse

del ámbito público, se ha de practicar un *otium* activo que conlleve ventajas al estado (Proemio, cf. también *Bell. Iug.* IV 4). A Cicerón se debe la adaptación más evidente del ideal griego al moralismo pragmático de la vida pública romana, en la medida en que combina en su propia figura la faceta del hombre público, el político y el orador y, a la vez, pretende ser el introductor de la filosofía griega en lengua latina, con mayor o menor fortuna. La idea básica de Cicerón recoge la combinación original y puramente romana –y que en gran medida hemos heredado– de que es posible alternar el *otium* con el *negotium*, un principio que dejaba de lado la presencia del ocio para relegarlo a una alternativa de la ocupación, un tiempo disponible para la recreación –incluidas la literatura o las disquisiciones filosóficas o morales– de acuerdo con las posibilidades económicas, y las capacidades y aspiraciones culturales o políticas de cada cual. Se puede decir que la noción de *scholé* en el mundo griego debe sus bases a Platón tanto como la del *otium* romano a las obras de Cicerón. Ambos, en cierta medida, encarnan con sus propias existencias la realización práctica de sus ideales sobre el ocio.

Para los antiguos romanos de un nivel cultural y socioeconómico elevado estas actividades se corresponden básicamente con el estudio de la retórica y de la filosofía. Al final del *Lelio* (104), cuando recuerda su amistad con Escipión, el protagonista rememora cuando, en su tiempo libre, libre de compromisos públicos, los dos amigos estudiaban juntos: «¿Qué puedo decir de los estudios realizados para conocer y aprender algo? ¿Dónde nos pasamos todo el tiempo libre, lejos de los ojos de la gente?». También algo antes, en el *Lelio*, Cicerón ofrece un juego de palabras, enumerando las distintas categorías de personas y sus opciones de vida se refiere a *ii suum negotium gerunt otiosi* (86): «los que hacen sus propios negocios manteniéndose alejados de la vida pública». El *otium* es, por tanto, como podemos ver en este pasaje, el tiempo de la vida privada (*remotis ab oculis populi*), en oposición a la participación en la vida pública. La palabra también se desarrolló en un aspecto semántico negativo: estar *otiosus* significaba en primer lugar, como se ha dicho, hallarse libre de obligaciones públicas o privadas. Ya Terencio criticaba a los que pasan su vida inerte, *vitam in otio agere* (*Ad.* V 4, 9) y le sigue Cicerón conde-

nando a los que viven en un ocio desidioso y lánguido (*Ac.* II 2, 4, *Agr.* II 37, 103, *Att.* II 14, 1, etc.), que en *Sobre los deberes* (III 1, 1) define como *otium inertissimum et desidiosissimum,* es decir, de una vertiente negativa o vulgar del ocio, considerado inútil. Esa transición semántica la recogerán también en su evolución desde el latín el italiano o el español (Dante o Boccaccio hablan de «ocioso» en el sentido de «perezoso»), como es lógico al oponerse siempre *otium* a la «falta de *otium*», es decir, al negocio o compromiso público o privado.

Sin embargo, en su significación intelectual más positiva el *otium* latino se acerca a la *scholé* griega: es la actividad a la que se dedica el tiempo libre y esta, en el caso de los romanos cultivados, es por antonomasia la literatura, un *otium moderatum atque honestum*, como dice Cicerón en el *Bruto* (II 8). Es el Arpinate el que consagra la idea, que va a devenir un tópico de ahora en adelante, de que el hombre digno, el *ciues* responsable, dedica su ocio *ad scribendum* (*Or.* I 1, 3), a la literatura o a la creación de obras de historia, retórica o filosofía. En todo caso, a dejar sus memorias, sus comentarios o el registro escrito de su propia vida y hechos a la posteridad: hay que pasar el ocio escribiendo, en el ideal del *otium litteratum* que enuncia en sus *Disputaciones Tusculanas* (V 36, 105). De hecho, podemos imaginar al orador, en su retiro político en Tusculum, dedicado al estudio, a la conversación y, sobre todo, a la escritura (*De Or.* I 52, 224). Es un ideal que enuncia sobre todo en su diálogo *Sobre el orador*, de donde procede la famosa frase *otium cum dignitate*. En este diálogo se recoge el ideal del orador romano, un hombre de acción en la política, pero con una vertiente intelectual y moral intachable. Su ocio, por descontado, se dedicará a escribir: *otium consumere in historia scribenda* (*De Or.* II 13, 57). De Cicerón, escritores como Plinio el Joven o Séneca heredarán esa idea del ocio estudioso. Hay incluso expresiones que hablan del ocio ya directamente como de la obra literaria, como en el caso de las *Tristia* (II 224) de Ovidio, donde el poeta se refiere a su obra como *otia nostra.* En la poesía de Catulo, por otro lado, el concepto de *otium* es más juguetón y siempre tiene el sentido de «tiempo libre de ocupaciones serias», sin connotaciones negativas (Finamore, 1984, 17). En la poesía no hay existe el concepto de *otium* política, intelectual o filosófica-

mente fundamentado de un Cicerón o un Séneca, sino un sentido más amplio que deriva del popular del tiempo libre.

El *otium* tendrá gran importancia en el discurso filosófico romano –siempre auxiliar de la vida pública de sus protagonistas– como vemos en el caso de Cicerón. La filosofía era considerada por muchos en Roma como un producto típico de la cultura griega que se oponía al sentido práctico y éticamente severo propio del pueblo romano. Sin embargo, Cicerón no solo estudiará detenidamente la filosofía griega sino que además buscará y le otorgará un sentido práctico, es decir, intentará aunar el pensamiento teórico griego con el carácter romano, aplicándolo a los problemas políticos y morales del momento. La simbiosis de acción y reflexión, de política, retórica y filosofía, se obra gracias a la humanitas ciceroniana que se fundamental especialmente en el concepto de *otium*. El tiempo libre dedicado al estudio de la filosofía y a la retórica remite para el Arpinate a una edad de oro de la cultura, representada, en el plano de la filosofía, por los más célebres de entre los griegos –Platón y Aristóteles– y encarnada, en el de la retórica, por los grandes hombres de la generación anterior a la suya propia, representantes de las esencias republicanas. Tras su exilio de Roma, en un momento vitalmente difícil por la muerte de su hija y el divorcio de su mujer, Cicerón se recluye en su villa para estudiar y escribir, alejándose de la vida pública. Es entonces, en el lapso de unos escasos siete años, cuando compone el núcleo de su obra filosófica. Ahí toma cuerpo su noción ideal de *otium*. El pasaje en el Cicerón enuncia el concepto del *otium cum dignitate* se encuentra en *De Oratore* I, 1-2, que comienza:

> «Cuando muy a menudo reflexiono, querido hermano, y rebusco en la memoria de los viejos tiempos, me parece que fueron muy dichosos quienes, en la mejor de las repúblicas y en la cima de su vida pública y de la fama por lo que habían hecho, llegaron a trazarse y mantener un tenor de vida tal. que pudieron, o mantenerse en activo sin correr riegos, o en un digno retiro (*in otio cum dignitate*). Y hubo un momento en el que creía que iniciar mi descanso, al tiempo que reconducir mi espíritu a esas hermosas aficiones que compartimos, sería algo

justificado y que casi todos me concederían, una vez que –habiendo llegado al final de mi carrera pública y además con la inflexión de los años– hubiese cesado el inacabable ajetreo del foro y la dedicación que las relaciones sociales suponen. Mas estas expectativas que con mis pensamientos y planes acariciaba, las frustraron tanto las graves circunstancias que son comunes a estos tiempos cuanto mis propias y azarosas vicisitudes. Pues cuando parecía que un momento iba a estar lleno de paz y tranquilidad, ahí surgieron las mayores aflicciones y las más turbulentas tempestades. Y, en realidad, ni aun deseándolo o ansiándolo se nos ha dado el poder gozar de tiempo libre para practicar y cultivar entre nosotros de nuevo estas artes a las que nos hemos dedicado desde nuestra niñez.» (trad. J.J. Iso, Gredos 2002).

Del mismo modo habla Cicerón en el proemio de los libros II y III de *Sobre los deberes* acerca del *otium* propio, al que le había conducido la ruina del estado: es un tiempo libre forzoso y relacionado con la decadencia de los saberes y de la moral, con la nueva edad de hierro simbolizada por las guerras civiles, que, en todo caso, ha de aprovecharse para extraer ventajas intelectuales. En su defensa política, la carta *A los parientes* (I 9), Cicerón expresa su ideal de hombres de gobierno como él mismo con las palabras *cum dignitate otium* y en *A favor de Sestio* (*Pro Sestio* 96 y ss.), enlazando con la vieja tradición patricia, afirma que este concepto es la meta y el objetivo final de todos los *optimates* que se precien. Se ha discutido si en todos estos pasajes *otium cum dignitate* significa lo mismo, si la *dignitas* es individual o del estado y si el *otium* es el tiempo libre particular o la tranquilidad de cargos públicos, dando lugar a un rico debate interpretativo del que aquí solo podemos dar cuenta brevemente. Mientras que Boyancé (1941) defendió una interpretación filosófica que concierne a la moral individual y que pone el acento en la herencia de la *scholé* griega en este concepto ciceroniano, Wirzubski (1954), por el contrario, trató de explicar esta noción buscando sus claves no en la filosofía griega y en la labor de adaptación por parte de Cicerón, sino en la política romana contemporánea, puesto que el contexto

del *Sestio* trata eminentemente la política de la época, según lo cual *cum dignitate otium* sería una especie de eslogan político ciceroniano. Armonizando las dos posturas, Fuhrmann (1960) analizó el *motto* ciceroniano considerando la manera en que el Arpinate usaba conscientemente la filosofía griega como base para articular su pensamiento político, referido concretamente al estado romano. Más recientemente Nótári (2009) ha interpretado este emparejamiento entre *dignitas* y *otium*, como una feliz y armónica combinación entre valores ideales e intereses materiales. A nuestro ver, la formulación ofrece como opciones principales entender *cum dignitate otium* en el marco de la controversia sobre vida activa y vida contemplativa, entre individuo y comunidad, o bien relacionarla con los sucesos de los años del primer triunvirato y con la postura de Cicerón ante César, según lo cual significaría ante todo tranquilidad con dignidad en la vida pública y la privada.

Pero seguramente la vía intermedia entre ambas posturas sea la más cabal para comprender *dignitas* y *otium*, que se refieren a una moral individual aunque en un contexto político adverso. Incluso su uso en el *Sestio*, en la digresión sobre los *optimates*, remite a la preocupación de Cicerón por la educación moral de los futuros gobernantes y al debate entre los modos de vida. Todo el pasaje ha de entenderse seguramente dirigido a la posteridad en general y, en particular, a la educación de los jóvenes, resaltando de nuevo los lazos entre el ocio bien entendido y el concepto de escuela. *Cum dignitate otium* simboliza una vía intermedia entre estas dos filosofías de la vida a través de un ocio bien merecido que recompensa una larga carrera y una acción política dinámica. En ese sentido, se inspira profundamente en la *scholé* griega: como seguidor de Platón, que identificaba en la República la justicia en el estado con la justicia en el alma, el orden exterior y el interior, Cicerón propone una vía filosófica adaptada para el pragmatismo de los romanos sin renunciar a la vida práctica y a la utilidad del estado, aunque sea imperfecto. Por ello también recurre a la idea aristotélica de *scholé*, en el libro VII de la Política, donde Aristóteles, siguiendo a Platón, confirma la idea de que Estado e individuo tienen el mismo fin, y que ambos tienen como meta final común la *scholé*.

Tras los fundamentos ciceronianos de la teoría de un *otium* filosófico romano, procede pasar a su tratamiento por Séneca, que hereda directamente este debate y personifica también él mismo la juntura entre política y filosofía. Con el paso de los años y el retiro de la vida pública, parece que Séneca se desentiende del desempeño de la política y de su implicación con el estado. Las desilusiones que sufre en la corte de Nerón y la constatación de la imposibilidad de contrarrestar el mal y actuar en pro del bien público llevan al filósofo romano a apartarse de la escena política sin renunciar, sin embargo, a ayudar a los amigos que pueda, a los más íntimos y, siguiendo el ideario estoico, también a sí mismo. Su obra *Sobre el ocio* (*De otio*), que nos ha llegado fragmentaria, mutilada al principio y al final, fue escrita probablemente después del 62, es decir, tras su retirada de los cargos públicos. En ella el filósofo quiere demostrar a Anneo Sereno que el *otium* no está reñido con la doctrina estoica que quiere al hombre siempre activo entre los hombres, en oposición a la idea epicúrea del *lathe biosas* («vive apartado»). Reaparecen así en Séneca las argumentaciones de Salustio y de Cicerón sobre la utilidad pública del *otium* del estudioso.

Si en los escritores republicanos la preocupación aun se centraba en el servicio que había que prestar al Estado aún en el exilio o mediante la vida contemplativa, en el diálogo senequiano, en cambio, se trata esta vez de la utilidad que se ofrece no ya a Roma, sino a la patria universal y a las generaciones futuras (*De otio,* III 2, 5; IV 1, 2; V 1; VI 4, 5; VIII 2, 4). Tras la estela de los sabios históricos que sin participar en la vida política ayudaron a la humanidad entera, Séneca acepta aquí las exhortaciones del platonismo antiguo para retirarse de asuntos (*prágmata*) de toda índole –ya pública, ya privada–, que se ponen en boca de Sereno: «si la suerte te abandona en lo público, juega con la voz, y si alguno te aprieta la garganta juega con el silencio» (*De tranquilitate animi* IV 6). Séneca renuncia a cualquier intervención pragmática y le da absoluta primacía a la indagación filosófica. Probablemente esta actitud refleja la biografía del desengañado consejero de Nerón que, siguiendo un empeño moral, se refugia en el aislamiento y la reflexión filosófica. Así escribe en su *Epístola* VIII 1 2: «por esto me he retirado y he cerrado la puerta, me he retirado de los hom-

bres y de los asuntos, y sobre todo de los míos. Trabajo para la posteridad.» El *otium* del sabio apartado del mundanal ruido es ya un patrimonio de toda la humanidad, o por mejor decir de la *res-publica litterarum*, la patria común de los pensadores y escritores.

Como puede verse, la continuidad entre la *scholé* griega y el *otium* latino arroja, en el ámbito de lo literario y lo filosófico, un balance positivo del que se ha nutrido la tradición clásica. La *scholé* griega y el *otium* del intelectual romano es un ocio eminentemente privado, o ejercido en reducida compañía, y que afecta al espíritu. No hay que buscar hoy continuidad sino en esta tradición del retiro feliz para las letras, sin nada que ver con el espectáculo, el teatro, los juegos o los festivales antiguos. La herencia de una escuela del ocio para la posteridad reside precisamente en esa comunidad de creación, filosófica y literaria, que se encuentra en los escritores que han ejercido este tipo de ocio o, por mejor decir, de ocios. Hoy día, las acepciones tercera y cuarta de la definición de ocio en el diccionario de la Real Academia recogen precisamente que el ocio (o los ocios) son las «obras de ingenio» concebidas en la soledad y la tranquilidad de ese momento íntimo de pensamiento y creatividad.

En un mundo como el actual, una sociedad llamada de consumo marcada por las prisas y por una cierta adicción al trabajo, el ocio ocupa un lugar ambivalente: los poderes públicos fomentan el ocio del trabajador y a la vez se tiende a llenar el tiempo libre de actividades supuestamente relajantes, sin pensar quizá en lo que más conviene hacer con ese tiempo tanto para la formación del individuo como para la mejora de la sociedad. Frente a esto se sitúa la tradición literaria y filosófica clásica que sitúa en el tema del tiempo libre la cuestión de la más apropiada dedicación del ser humano fuera de las obligaciones a las que le abocan la sociedad y la subsistencia, en una búsqueda de la mejor manera de «perder el tiempo» que suponga un mejoramiento del individuo y de la sociedad. Hoy podemos rastrear las postrimerías de estas concepciones en un hilo cultural que propugna una cierta escuela del ocio, por la que cabe preguntarse al final de estas líneas. A pesar de la búsqueda constante de modelos y precursores en el mundo clásico, siempre se debe comenzar por cuestionar la continuidad con los antiguos. Si aún no sabemos qué implicaban enteramente

ni qué nivel emocional tenían muchas de las experiencias antiguas y ni siquiera podemos determinar a qué color exacto se refería Homero con el «vinoso ponto», mucha menor certidumbre podremos hallar en el conceptos como el ocio. Sin embargo, en lo que se refiere a esta tradición intelectual, sí habría que reivindicar de alguna manera la escuela del ocio en nuestros días.

El ciudadano de las sociedades occidentales, heredero de Grecia y Roma, ha basado su educación espiritual –tanto filosófica, como literaria– e incluso sentimental en una experiencia estética y ética que se resume en este *otium cum dignitate*, en la escuela de cultura, civilización y sensibilidad que es el tiempo libre dedicado a una actividad intelectual. En nuestra sociedad moderna, apresurada, inmediata y caracterizada por los negocios y ocupaciones varias que se reproducen de forma viral, resulta difícil encontrar el tiempo suficiente para perderlo de forma sabia, indolente y suave, como hacían los antiguos, en charlar con los amigos o debatir con maestros y alumnos sobre lecturas y ejemplos. Si hay una línea ininterrumpida entre la *scholé* platónica y aristotélica y el *otium* de Cicerón o Séneca, si en el Renacimiento y en la Ilustración se ha retomando el *leitmotiv* del ocio digno como la gran diferencia entre civilización y barbarie, la escuela del ocio constituye una tradición intelectual que se perpetua practicando ese diálogo con los antiguos a través de la literatura clásica. Hay que leerla hoy al margen de la presión de lo inmediato, en una lectura pausada, lejos de la agitación mecánica, del mercantilismo utilitarista, de la primacía de lo audiovisual que nos viene impuesta con la actual cultura de masas.

Se podría pensar que son malos tiempos para esta escuela del ocio clásico, de la que tanto tenemos aún que aprender, ahora que prolifera el horrible oxímoron de las llamadas «escuelas de negocios» ante el que tanto Platón como Cicerón se hubieran horrorizado. La escuela de este ocio fecundo y productivo, en fin, no tiene nada que ver con la avalancha de correos electrónicos, la televisión o la lectura basura, la dependencia de las mal llamadas redes sociales o de la consola de videojuegos. Puede que la tan manida decadencia de las humanidades tenga mucho que ver con este último desplazamiento semántico del ocio y, sobre todo, con la falta de un modelo de entretenimiento intelectual que re-

mita a esos modelos clásicos y que amenaza con sumirnos en un ocio adocenado y servil que anula la voluntad y sirve de pausa inconsciente entre negocio y negocio. Suscribimos lo que dice el ya citado Marc Fumaroli, con el que bien podemos terminar estas reflexiones: «Es en el apartamiento del *otium* cuando se percibe en lugar de entrever, cuando se busca en lugar de repetir, cuando se contempla en lugar de agitarse, cuando se reconoce lo que el polvo de la impaciencia, los espejeos de las prisas y el peso del esfuerzo precipitado robaban a la mirada, aunque sea simplemente el hecho de estar uno consigo mismo, con los suyos, con los amigos, en el instante disfrutando por sí mismo. Este descanso en el que la vista se posa en las cosas y los seres, y que descubre lo cercano y el horizonte, siempre ha atemorizado a los tiranos, a los esclavos voluntarios, a los bárbaros.»

BREVE BIBLIOGRAFÍA

André, J.M. (1962), *Recherches sur l'otium romain*, París [Les Belles Lettres].

–, (1966), *L'otium dans la vie morale et intelectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Paris, PUF.

Bertelli, L. (1984), «La Scholé aristotelica fra norma e prassi empirica», en *Politica e poetica fra Platone e Aristotele, Aion* 6, 97-129.

Boyancé, P. (1941), «Cum Dignitate Otium», *Revue des Études Anciennes* XLIII, 172-19I.

Dosi, A. (2006), *Otium. Il tempo libero dei romani*, Quasar.

Finamore, J.F. (1984), «Catullus 50 and 51: Friendship, Love and Otium», *Classical World* 78, 11-19.

Fuhrmann, M. (1960), «Cum dignitate otium: Politisches Programm und Staatstheorie bei Cicero,» *Gymnasium* 67, 483-99

Fumaroli, M. (2010), *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Barcelona. Acantilado.

Guzmán Hermida, J.M. (ed. 1979) Isócrates, *Discursos*, Gredos, Madrid.

Hunnicutta,B.K. (1990), «Leisure and play in Plato's teaching and philosophy of learning», *Leisure Sciences: An Interdisciplinary Journal* 10.2, 221-227.

Nótári, T. (2009) «Cum dignitate otium: Staatsgedanke und forensische Taktik in Ciceros Rede Pro Sestio» *Revue internationale des droits de l'Antiquité* 56, 91-114.
Iso, J.J. (ed. 2002), Cicerón, *Sobre el orador*, Madrid, Gredos.
Wirszubski, C. (1954), «Cicero's Cum Dignitate Otium: A Reconsideration», *The Journal of Roman Studies*, 44, 1-13. ©


Paris 8 feb. 2000

La vida desdoblada de Jean Cassou

Mario Martín Gijón

La literatura española no sería lo mismo sin los hispanistas extranjeros que, con el entusiasmo de quien descubre un territorio desconocido y el proselitismo de las revelaciones, se dedicaron a difundir las letras españolas en sus países, a fomentar las traducciones y a postular una imagen de España que, aunque en ocasiones más idealizada que rigurosa, con los espejismos que el exotismo y el enamoramiento imponen a la razón, sirvieron para que no pocos escritores españoles obtuvieran el reconocimiento que se les había negado en su patria.

Entre estos enamorados de nuestro país, pocos pueden compararse con Jean Cassou, francés de raíces españolas, que aunque pisara pocas veces la Península ibérica, conoció con amplitud asombrosa la literatura y el arte españoles desde el Barroco a las vanguardias, impulsó decisivamente la fama internacional de autores como Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno o Jorge Guillén, y se comprometió con la República española, en la que vio la culminación de la modernidad anunciada en sus letras, durante toda su existencia, tanto como se comprometió con la defensa de los valores republicanos franceses, contra todo estilo de tiranía. Pero Jean Cassou fue también un poeta dotado y un novelista notable, aunque su generosa labor como crítico e incansable promotor cultural eclipsara su labor creativa.

DE UNA VIDA OCULTA A LA CAPITAL DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Jean Cassou nació el 9 de julio de 1897 en Deusto, por entonces aún una población separada de Bilbao, aunque pocos meses después su familia se trasladaría a Saint-Quentin, en el norte de Francia. Hijo de Léopold Cassou, ingeniero francés nacido en Méxi-

co, y de la gaditana Milagros Ibáñez, Jean Cassou tenía, como le gustaba recordar, tres cuartas partes de sangre hispánica, pues su abuela paterna, Gertrudis Sánchez, era mexicana. Desde pequeño, Cassou se crió en un ambiente bilingüe, pues su madre le hablaba en español, y más adelante le inició en los clásicos de la literatura española. Junto a la cultura francesa que compartía con sus compañeros de clase, Cassou se regocijaba en disponer de «una vida secreta que se nutría de otras fuentes», de modo que conocía de memoria «tan bien las estrofas del *Cid* de Corneille como las de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón, y no pude conocer las primeras conmociones de las *Nuits* de Musset sin descubrir al mismo tiempo las de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer». Por esta doble filiación cultural, Cassou reconocerá que «muy pronto tuve el sentimiento de que mi vida se desdoblaba, y me acostumbré a complicidades de corazón y de espíritu debidas a la influencia de mi madre. Me recreaba en ellas sin tener a nadie a quien confiarlas».

La infancia tranquila y feliz de Cassou dio paso a una adolescencia «miserable, azarosa y muy difícil» a raíz de la repentina enfermedad y muerte de su padre en 1914. La mudanza con su madre y su hermana a París, a pesar de las dificultades económicas que conllevaba, facilitó a Cassou la entrada en un mundo literario en plena ebullición en los compases finales de la Primera Guerra Mundial. En marzo de 1917, con apenas veinte años, Cassou fundó *Le Scarabée* [*El escarabajo*], revista donde publicaría relatos fantásticos como «Catedrales alucinadas» y poemas como «De España», dedicado a Pedro Salinas, además de consagrar un importante ensayo a Rubén Darío, fallecido el año anterior, y que sería elogiado por Alfonso Reyes en *El Sol*. Bajo el seudónimo de «Juan Rafael», el hiperactivo joven reseñaba revistas extranjeras, destacando por ejemplo los ensayos de Unamuno en la revista *España*, donde el escritor vasco defendía la posición de los aliados en la Primera Guerra Mundial.

En aquel año se produjo un encuentro de vital importancia. Jean Cassou, que se había matriculado en La Sorbona como estudiante de español se encontró con un recién nombrado lector llamado Jorge Guillén. Entre profesor y alumno se desarrollaría una relación de amistad en pie de igualdad, y de enriquecimiento

mutuo, que se prolongó durante dos tercios de siglo. Guillén sería miembro del comité de *Les Lettres parisiennes*, revista fundada por Cassou para continuar, con mayor ambición, la aventura de *Le Scarabée*, y donde el francés publicó las primeras traducciones de Antonio Machado, poeta al que durante toda su vida tributaría una adoración incondicional. Pero poco después, Cassou fue reclutado por el *Mercure de France*, al que había desdeñado por «aburrido» desde su revista vanguardista, para conducir la sección de «Letras españolas», donde pronto llamará la atención por su amplio conocimiento y su ágil estilo. Influido por Salinas y Guillén, Cassou privilegiaba a los partidarios de la poesía pura, y estuvo muy atento a los vínculos entre literaturas española y francesa, informando, por ejemplo, del homenaje a Mallarmé impulsado por Alfonso Reyes, que le parecía «característico del estado espiritual de los poetas españoles actuales» y que relacionaba con la veneración paralela a Góngora.

Pero Cassou guardaba en sí un original talento literario que, tras unos balbuceos dramáticos no del todo logrados, como la «fábula en tres actos» titulada *Le soleil enchaîné,* estrenada en 1919 en el Théâtre du Vieux Colombier, se encauzaría a través de la narrativa. Cassou se reconocería en deuda con el veterano crítico Edmond Jaloux, por «haberme inventado, al publicar mis primeros manuscritos» y, en efecto, la prestigiosa colección de novelas dirigida por Jaloux acogió cinco de las primeras novelas de Cassou. La primera de ellas, que lleva el erasmiano título de *Éloge de la folie* (1925), tiene como protagonista a un Don Juan contemporáneo, que recurre a cien argucias para satisfacer a sus múltiples enamoradas, y cuya última hazaña es seducir, aprovechando el Carnaval, a tres internas de un manicomio. La novela, enviada profusamente por Cassou a sus amigos españoles, fue reseñada en la *Revista de Occidente*, donde se la definía como una «novela ballet», mientras que Jorge Guillén creía ver rasgos autobiográficos de Cassou en el personaje de Auber, y Miguel de Unamuno elogiaría su «áspero humorismo», viendo incluso «un trágico pascaliano» en la escena de la casa de locos. Por aquel entonces, Cassou había conocido a la joven pianista Ida Jankélévitch, de origen yugoslavo, quien se convertiría en su esposa años más tarde, y al hilo de cuya pasión escribió *Les harmonies viennoises*, con una

estructura en seis «sueños» que evoca la *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler escrito en aquellos mismos años, y en la que la anciana Lina recuerda su amor de juventud por el misterioso compositor Anton Diabelli, así como su amistad con Franz Schubert, quien le confesará, en su lecho de muerte, haberla amado durante años. La novela, que Cassou había escrito sin pisar nunca la ciudad de Viena, sería traducida ese mismo año al alemán, y comenzó a asentar su fama como novelista de un cierto «romanticismo ligero» como lo definiría el crítico Charles Du Bos, en la que, según el propio Cassou, quiso reflejar «todas las impetuosas aspiraciones de mi juventud, todas mis nostalgias de un mundo de fantasía, de placer, de amor –de melancolía también».

La habilidad de Cassou para tejer historias de amores apasionados enfrentados a las convenciones sociales, se confirmaría en novelas como *Comme une grande image*, que cuenta la relación entre Pierre y Marianne, dos personajes cargados de sentimientos de culpa que no logran aplacar en su constante huida: el primero, sacerdote católico que colgó los hábitos, y ella, repudiada por su familia por enamorarse de Pierre; o en *Le pays qui n'est à personne*, novela epistolar que nos presenta la desgarrada historia de amor entre el director de un asilo de dementes situado en una isla, y la enfermera Marcelle, que es enviada a tierra firme para hacerse cargo de un misterioso enfermo, por el que se siente fascinada. El interés por los estados de locura era lógico en una época dominada por la aparición del surrealismo, que influye también la concepción de la novela *La clef des songes* (1928), cuyo título quizás inspirase a René Magritte para su célebre cuadro *La clef des champs*, o en *Les inconnus dans la cave* (1933), donde con el fetichismo tan en boga entre los surrealistas, su protagonista Sébastien está obsesionado por «los brazos de Madeleine, necesitaba personalmente esos brazos, el alma de esos brazos de los que estaba enamorado hasta el descuartizamiento». Esta novela, donde el *amour fou* lleva a algunos personajes al suicidio y la desesperación, termina en el desencanto compartido por los dos amigos, y en cierto modo clausura una época de la narrativa de Jean Cassou, que en adelante no sabrá prescindir de lo político. En su toma de conciencia tendría que ver, de nuevo, su relación con España.

EL «ENCONTRONAZO ESPAÑOL» Y EL COMPROMISO POLÍTICO

Cassou, que conocía y admiraba desde su adolescencia la obra de Unamuno, se indignaría contra el destierro del escritor bilbaíno forzado por Primo de Rivera, e impulsaría, desde el *Mercure de France*, un movimiento de solidaridad de los intelectuales franceses para reclamar el regreso de Unamuno a su patria, llamamiento que en efecto tendría un notable eco, recogiendo la adhesión de los literatos más conocidos de la época, desde la condesa de Noailles a André Gide, desde Jean Paulhan a Romain Rolland, y que se extendería a los intelectuales de Italia o Alemania. Para Cassou, según reconocería en sus memorias, el destierro de Unamuno fue su «primer encontronazo con la historia, la acción, la política» y, añade, «fue un encontronazo español». Cuando Unamuno se estableció en París, Cassou sería de los primeros en visitarlo y entablar una estrecha amistad, facilitada por el común origen bilbaíno. Cassou traducirá al francés *La agonía del cristianismo* y *Cómo se hace una novela*, a medida que Unamuno las iba escribiendo, para lo cual lo visitará casi diariamente en la pensión de la rue Lapérouse donde éste se había establecido con su familia. Después de cambiar París, ciudad a la que nunca se adaptó, por la vasco-francesa Hendaya, Unamuno mantendría la correspondencia con Cassou, a quien elogiaría diciéndole que «usted no es un centauro, quiero decir mitad español y mitad francés, sino todo español y todo francés, fundido» y años después, ya retornado a Salamanca, reconocería que «de mis trece meses de París me he traído ante todo y sobre todo a usted».

Pero Cassou no se limitaría a traducir a Unamuno, y en aquellos compases finales de los años veinte traduciría una docena de obras españolas, desde las *Novelas ejemplares* de Cervantes a los *Senos* de Ramón Gómez de la Serna, de quien tradujo otras dos obras, además de libros tan distantes como el *Almanaque de la vida breve*, de Eugenio d'Ors y la polémica novela *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala. Fascinado también por el Siglo de Oro, Cassou dedicaría sendas biografías a *Felipe II* (1929) y *El Greco* (1931). Con esos antecedentes, no extraña que Jean Cassou recibiera el encargo de preparar un *Panorame de la littérature espag-*

nole (1929), donde informaría a los lectores franceses lo que él consideraba un verdadero Renacimiento cultural de España que comenzaba en la generación del 98, tras un siglo XIX de decadencia y provincianismo, del que sólo salvaba, en poesía, a Zorrilla y Bécquer, y a Pérez Galdós en la novela. Entre los poetas contemporáneos, expresaba su opinión personal de que Antonio Machado era «para mí, el más grande de los poetas españoles», pero destacaba la mayor influencia de Juan Ramón Jiménez y culminaba su panorama con lo que llamó «la generación joven» con la que reconocía mantener «estrecha amistad», destacando, como no podía ser menos, a Jorge Guillén, pero repasando también las obras de Alberti, Salinas o Jarnés. Quizás por su tono asequible, la obra tuvo un gran éxito en Francia, con diez ediciones en apenas dos años, pero en cambio este *Panorama* fue objeto de muy severas críticas entre los escritores españoles, cuyas expectativas, después de las brillantes crónicas en el *Mercure de France*, quizás eran demasiado altas, y que no tenían en cuenta el carácter divulgativo del libro. Se le criticó, por ejemplo, el escaso espacio dedicado a Ortega y Gasset, muy inferior al que consagró a Gómez de la Serna o incluso a Eugenio d'Ors. En *El Sol*, Ricardo Baeza explicaba las «flaquezas» de la obra por ser Cassou «demasiado mozo» y haber pasado poco tiempo en España, lo cual tenía conllevaba que, según comenta Baeza con ironía, el francés hubiera dado una relevancia desmesurada a los escritores a quienes «sus mayores disponibilidades crematísticas o su mayor ánimo viajero han llevado con más frecuencia estos últimos años al matraz parisiense».

Si bien era cierto que Cassou no frecuentó demasiado el suelo ibérico, no puede negársele el haber estado en momentos cruciales, como fue el advenimiento de la Segunda República. Como cuenta en sus memorias, Cassou se encontraba en Madrid con motivo de una conferencia a la que se le había invitado en la Residencia de Estudiantes y vivió, junto a Pedro Salinas, la «gran verbena» que fueron los días posteriores a la proclamación de la República. A su regreso a París, como es natural, se vio asediado por las preguntas de sus compatriotas, atónitos ante el inesperado cambio de régimen.

Pero además de la evolución política española, en la paulatina politización de Jean Cassou tuvieron que ver otros hitos decisi-

vos, como la llegada de Hitler al poder en Alemania y la polarización de la sociedad francesa. Con todo, en los años treinta, Cassou compagina los artículos más políticos con los estudios literarios y artísticos en los que sigue demostrando su amplísima gama de intereses. Así, en su *Grandeur et infamie de Tolstoï* (1932), recorre críticamente la trayectoria del escritor ruso, ensalzando su primera época como novelista, cuando su impetuosidad vital le hizo crear obras como *Guerra y paz*, y critica acerbamente su posterior conversión al etéreo misticismo naturista que escandalizó a sus contemporáneos, y que para él no es sino «la historia de un impostor». Por otra parte, incluso en este ensayo de tema ruso, Cassou encuentra palabras apasionadas para España, donde ve reconciliadas la conciencia de la muerte y el gozo vital, explicando que «si España me pareció siempre la forma más completa de la expresión humana, no es sino porque sabe unir, a su sentimiento desesperado de la podredumbre, un incomparable ardor de vivir».

Cassou recogería los artículos que había venido publicando sobre todo en *Les Nouvelles Littéraires* y la *Nouvelle Revue Française*, en el libro *Pour la poésie* (1935), ordenándolos significativamente «desde Baudelaire al surrealismo» y donde podemos espigar magníficos ejercicios de esa «gimnasia perpetua» que para él definía a la crítica, sobre la jornada dublinesa del *Ulises* de Joyce «más vasta que todos los siglos de la historia», sobre cómo Verlaine y Rimbaud hicieron del mal una forma de conocimiento, o sobre la «orgía de la inteligencia» de la que nacieran el cubismo y el resto de vanguardias parisinas. Pero por otra parte, Cassou llamaba la alarma contra quienes lanzaban Heine a las llamas, e identificaba poesía y revolución por descender del mismo «impulso sentimental» que hacía arremeter tanto contra el lenguaje como instrumento de mecanización como contra las leyes que limitaban la libertad y descubría, finalmente, un humanismo en «la gran tentativa que va de Baudelaire y Rimbaud a la revolución» y que consistía en el abandono de los espejismos de la magia verbal, para descubrirse, más que al servicio, «consustancial a la Revolución».

Revolución y pasión amorosa se funden en un fresco histórico impresionante sobre la Comuna de 1871 en *Les massacres de Paris* (1935). Su protagonista, que tiene algo de galdosiano, es Theodore Quiche, huérfano de padre y empleado en la fábrica de barnices de

su tío, reaccionario, contra el que comienza a frecuentar ambientes anarquistas, enamorándose de Marie-Rose, hija del proletario Siffrelin. Los vibrantes debates sobre el futuro de la revolución con el filósofo Becker o sobre las aporías del compromiso con el poeta Renaud hacen pensar, inevitablemente, en la inminente *L'espoir*, de Malraux. Por otra parte, al describir la actitud capituladora de los conservadores ante las tropas prusianas y la resistencia popular, Cassou parecía prever, con temeraria clarividencia, los sucesos de junio de 1940.

Para Cassou, desde los disturbios provocados por las ligas fascistas el 6 de febrero de 1934 en la Plaza de la Concordia, la amenaza de un contagio de la Alemania nazi (frente a la Alemania del Romanticismo, de Thomas Mann o Albert Einstein que él se «obstinaba en amar y admirar») era patente, y eso le movería a colaborar en revistas políticas de izquierda como *Feuille rouge*, *Commune* o *Monde*. En esta última publicación, Cassou publicó su lúcido ensayo «L'examen de conscience de l'intellectuel», que sería reproducido en la española *Leviatán*, y donde explicaba cómo en tiempo de crisis y de enfrentamiento agravado entre las clases sociales, el escritor sólo puede hacerse defensor de las estructuras existentes o tomar partido por quienes quieren cambiarlas. Para Cassou, «toda la tradición de cultura crítica y humana» iba hacia la liberación y el desarrollo del hombre, y por ello era incompatible con el fascismo, que pretendía «detener el impulso del hombre hacia su futuro, devolverlo a sus cuadros y sus mitos». Poco después, Cassou asumía la dirección de la revista *Europe*, fundada por Romain Rolland, y se convertía en uno de los intelectuales más claramente partidarios del Frente Popular, que ganaba las elecciones francesas el 3 de mayo de 1936.

Apenas dos semanas después, Jean Cassou acudía a Madrid junto a André Malraux y Henri Lenormand para homenajear al Frente Popular español. El 22 de mayo de 1936, menos de un mes antes de la sublevación, al término de un banquete ofrecido a los huéspedes franceses, Cassou pronunciaba un discurso titulado «Espagne nouvelle, France nouvelle», en donde declaraba que, por primera vez, se sentía plenamente «heredero de dos patrias» y terminaba enfatizando su orgullo por «mis dos culturas, mis dos literaturas, la española y la francesa, las dos patrias

que llevo en mí». Cassou no cejaba en su empeño de fomentar el mutuo conocimiento entre ambas patrias, y en julio de 1936 aparecía su *Cervantes* en la colección «Socialisme et Culture», impulsada por las Éditions Sociales Internationales del PCF. En este libro divulgativo, Cassou habla del contexto histórico, la biografía y los principales aspectos de la obra de Cervantes, y en su último capítulo, sobre «Cervantes y nosotros», declara la necesidad entablar «un claro diálogo» con un genio que aunque no estuvo volcado hacia el futuro, vivió su presente «con una integridad y una vida prodigiosas», y ello convertía su experiencia en «ejemplar y revolucionaria». Concluía su exégesis de *Don Quijote* afirmando que hay que amar a Cervantes, a Don Quijote y a Sancho, pues «fueron y son eternamente los mejores y más humanos de los hombres».

Pero pronto, la fraternidad que Cassou conjuraba entre dos gobiernos antifascistas con un avanzado programa social se vería gravemente amenazada. Dos semanas después de iniciarse la guerra civil, Cassou viajará por la República en guerra, recorriendo Barcelona, Valencia y Madrid, donde se entrevistaría con Manuel Azaña, quien señalando la sierra madrileña le diría patéticamente que aquél era «vuestro frente, el de vosotros, los franceses». Tras su regreso, Cassou sería coautor de la obra *Tempête sur l'Espagne*, donde enfatizaba la simpatía de los republicanos por Francia y la germanofilia de los sublevados, e insistía en la comunidad de destino entre los pueblos español y francés, insistiendo en que «la prensa capitalista francesa no representa a Francia, como los cañones del general Franco no representan la realidad española». Ya en París, Cassou colaboraría con Max Aub, en la organización de varios eventos culturales favorables a la República, como el homenaje a Federico García Lorca, celebrado en el Palacio de Jena el 23 de septiembre de 1937 o, sobre todo, la traducción y representación de *Fuenteovejuna*, puesta en escena por la compañía del Teatro del Pueblo en el Teatro Sarah Bernhardt a partir del 31 de enero de 1938, y que llenó de ira a la extrema derecha francesa, que habló del «acto de vandalismo» realizado sobre el texto de Lope de Vega, «desnaturalizado» al eliminarse las alusiones a la fidelidad monárquica de los campesinos de Fuenteovejuna, algo previsible dada «la personalidad de uno de sus traductores, Jean

Casou, comunista francés especialmente ligado al Frente popular español».

Cassou participó en la sesión extraordinaria del Congreso de Escritores celebrada en París, donde afirmó la necesidad para cualquier escritor de «colaborar con las fuerzas reales, concretas, humanas, que representan las organizaciones del proletariado mundial». El francés se sentía cada vez más identificado con las tesis comunistas y, como tantos otros intelectuales de izquierda, cayó en la trampa soviética de creer las mentiras sobre el POUM, prestándose a traducir el libelo *Espionaje en España*, como Bergamín había aceptado escribir el prólogo de un libro que justificaba la represión de Andreu Nin y sus seguidores.

En 1939, en medio de la desolación por la derrota de la República española y en una sociedad cada vez más subyugada por el imparable ascenso de los fascismos, Cassou publica *Quarante-huit* (1939), ensayo histórico sobre la revolución liberal de 1848, donde por primera vez, gracias a la movilización de un proletariado que vivía en condiciones miserables, se pasó «de la revolución política a la revolución social». Como en su novela sobre la Comuna, Cassou fustiga a quienes, atemorizados por la evolución de los acontecimientos, se unieron a la reacción. Frente a quienes empezaron apoyando la revolución y acabaron formando parte de los consejos de administración durante el Imperio, el autor ensalza a quienes cumplieron con el verdadero «estilo 48» y que sería el de «considerar el mundo como una promesa». A pesar de que se hubiera hecho habitual burlarse de este estilo por su énfasis y grandilocuencia, Cassou reivindica su ambición, su grandeza y su poder inagotable. El libro terminaba con el relato de los fusilamientos en masa que terminaron aquellos días de verdadera «guerra social». Apenas una década después, y coincidiendo con el centenario de la Primavera de los Pueblos, Cassou volverá a reivindicarlo en su breve ensayo *Quarante-huitard* (1948).

DE LA RESISTENCIA AL DESENCANTO

Durante la *drôle de guerre*, Cassou fue nombrado conservador adjunto del Museo de Arte Moderno, reconociéndose sus amplísimos conocimientos sobre la materia. Pero no duraría mucho en

este puesto. Cassou, que en junio de 1940 no pudo contener las lágrimas al conocer la noticia del armisticio y que sintió un «insoportable sentimiento de expropiación» ante el espectáculo irreal de las tropas alemanas avanzando por la Avenida de los Campos Elíseos, fue destituido de su cargo por las nuevas autoridades. Poco después entraba en contacto con Boris Vildé y Agnès Humbert. Será el núcleo de la red del Musée de l'Homme, una de las primeras agrupaciones de la Resistencia. Juntos editarán el periódico clandestino *Résistance*, que dirigió el propio Cassou, quien también escribió el panfleto *Vichy fait la guerre*, por desgracia hoy desaparecido, y que denunciaba el ataque de las tropas pétainistas a la flota anglo-francesa. Sin embargo, en marzo de 1941, la denuncia por parte de dos empleados del Museo llevó a la detención de Boris Vildé y seis colaboradores más. Cassou escapó por poco al destino de sus compañeros, todos ellos condenados a muerte por un tribunal alemán y fusilados en el fuerte del Mont-Valérien.

Huido en la mal llamada «zona libre», Cassou se refugia en Toulouse, donde recordaría cómo se sintió disgustado por la atmósfera del «reino de Pétain» y cómo los resistentes se «buscaban a tientas» entre una población mayoritariamente reacia o expectante. Junto con el gran germanista Pierre Bertaux, Cassou organizó un depósito de armas y una red de espionaje, pero pronto fueron denunciados, siendo detenidos en diciembre de 1941. Juzgado por un tribunal militar francés, Cassou fue encarcelado en la prisión militar de Furgole, donde para combatir la desesperación, comenzó a componer sonetos mentalmente (no se les permitía tener papel a los presos). Cuando Cassou salió de la cárcel para ser destinado a trabajos forzados, logró transcribir los treinta y tres sonetos que había compuesto en sus noches de insomnio y transmitirlos a alguien que los hizo llegar a las clandestinas Éditions de Minuit. Publicados con el seudónimo de «Jean Noir», sus *Trente-trois sonnets composés au secret*, combinan, en el rigor de la forma clásica, la desesperanza y la esperanza salvaje, la visión de su cadáver y de los «ángeles muertos» y la fe en que «*les poètes, un jour, reviendront sur la terre* [...] *leurs plus beaux vers enfin délivrés du sanglot*». En el prólogo que firmara «François la Colère» (en realidad, Louis Aragon), éste declaraba que «desde hoy será casi imposible no ver en el soneto la expresión de la libertad restrin-

gida, la forma misma del pensamiento prisionero». Los sonetos tendrían una gran acogida y, desde *Les Lettres Françaises*, René Bertele ensalzó la modestia de un hombre en quien «la pasión de comprender y amar» la obra de otros autores había silenciado su propio don poético, hasta que la experiencia de la soledad y la indefensión total hizo surgir «una obra poética que Jean Cassou llevaba dentro de sí desde hace tiempo, pero de la que sólo la desgracia debía precipitar la eclosión».

Tras terminar su condena, Cassou retornó enseguida a la lucha clandestina y en el verano de 1944 era nombrado Comisario de la República. En varias ocasiones pasaría revista a los guerrilleros españoles que formaban el contingente mayor de la Resistencia en varios departamentos. La Liberación era ya inminente, y sin embargo Cassou no la presenciaría. La misma noche en que la guarnición alemana abandonaba Toulouse, el coche en que Jean Cassou iba con otros tres resistentes fue detenido por una patrulla, que al encontrar una pistola en el vehículo comenzó a golpear a sus ocupantes. Uno de ellos huyó, mientras que otros dos fueron asesinados. Cassou, brutalmente machacado a culatazos, fue dejado por muerto. Durante quince días permaneció en coma, y entre los exiliados españoles se divulgó la noticia de su muerte. Pero Cassou sobrevivió, y recibiría aún en su cama de hospital la visita del general De Gaulle, que le condecoró con la Cruz de la Liberación.

Sin embargo, para Cassou, la victoria y la liberación no serían completas hasta que España no dejase de estar sometida a la dictadura de Franco. En esos años se multiplicaron sus intervenciones a favor de los exiliados republicanos, quienes lo colmaron de distinciones: Presidente de honor de la Federación de Españoles Residentes en Francia, de los Comités Francia-España y del Frente franco-español de las letras, era una firma habitual en los cientos de revistas de exiliados que florecieron en los años siguientes a la liberación. También en diarios franceses de izquierda como *Combat*, Cassou protestaría sin descanso contra el olvido de la situación española y viviría con angustia la consolidación del régimen franquista.

En ésta fue decisiva el rápido calentamiento de la Guerra Fría, que terminó con las esperanzas de cambio social que había traí-

do la Liberación. Como la mayoría de los intelectuales franceses, Cassou apostaba por un socialismo en libertad que mantuviera una actitud amistosa hacia la Unión Soviética. En el libro colectivo *L'heure du choix* (1947), lamentaba que la mayoría de los franceses no hubieran tomado conciencia de lo que fue la humillación de la ocupación nazi y el régimen fascista de Pétain, y que tampoco hubiera reconocido en su justa medida el sacrificio de la Resitencia, su ideal moral. Cassou reivindicaba la «necesidad de partir de la Resistencia como una nueva base de unión y de acción» para realizar la que para él era la única «lección francesa» que podía recibir el mundo: «la alianza sagrada de la justicia y la libertad». Para Cassou, el hecho de que las democracias europeas se hubieran unido a la URSS contra el enemigo común del fascismo significaba una base de entendimiento por la que rechazar el ánimo belicoso anticomunista. Por aquel entonces, Cassou era un compañero de viaje al que sobre todo unía a los comunistas el recuerdo del esfuerzo común de la Resistencia que, ante las banalizaciones de la época de Vichy y las numerosas amnistías, respondió siempre con la indignación y el recuerdo de los mártires de la libertad, declarando que «no todos fueron culpables» y que «hay que juzgar, hay que elegir; existe la mentira y algunos pensamos que nuestros muertos tuvieron razón», según declaraba en 1949 en el semanario comunista *Action*. Esta sintonía, sin embargo, se rompió definitivamente a raíz de su posición sobre la Yugoslavia de Tito.

En agosto de aquel año, Cassou realizó un viaje a Yugoslavia, a raíz del cual escribió el ensayo «La révolution et la vérité», que sería publicado en *Esprit*, la revista católica de izquierdas, donde constataba la distancia entre la realidad que había conocido y la que «la propaganda del Kominform, desde hace un año, impone a la opinión comunista de todos los países» y que se basaba en la delirante tesis de una conspiración entre Tito, la Gestapo y el *Intelligence Service*, para destruir el socialismo en el mundo y restablecer el capitalismo. Ante esas tesis intragables para un espíritu crítico, Cassou denunciaba un sistema al que no le importaba la verdad y sólo admitía «las verdades útiles y utilizables», al tiempo que se oponía al «dilema al que me enfrentan mis compañeros comunistas», que se reducía a estar con ellos o con-

tra ellos y recordaba sus credenciales, habiendo «combatido por causas que defendían también los comunistas, contra el fascismo y el Frente Popular, por la España republicana contra Hitler y los alemanes y por la Resistencia». Pero estos gestos conciliadores no ayudarían a Cassou, que sería inmediatamente atacado desde las filas del Partido Comunista Francés. Así, Pierre Courtade, desde *L'Humanité* espetaba a Cassou: «Ya sabemos dónde conduce la gente que piensa como usted: a la derrota, a la traición». En cuanto al semanario comunista *France Nouvelle*, caricaturizaría a Cassou como un sapo con su pluma estilográfica rota y el pie atado al signo del dólar. Pero el ataque sin duda más doloroso le vino de su cuñado y amigo desde la adolescencia, André Wurmser, quien en su panfleto *Réponse à Jean Cassou*, donde comparaba la visita a Yugoslavia con las de escritores franceses a la Alemania nazi, se dignaba a revelar a Cassou «tu propio secreto: tu profundo desprecio de los hombres» y renunciaba a la amistad que les había unido desde cuatro décadas, por haber pasado «al otro campo», concluyendo: «Guarda tu corazón para aquellos a quienes haces el juego». Días después, en una reunión del Movimiento por la Paz, Cassou sufriría la dolorosa humillación de oír del mismo Charles Tillon, fundador y comandante de los FTP, cómo era acusado de secuaz del imperialismo norteamericano y enemigo de la paz, en definitiva, de traidor.

Será en medio de este periodo de ostracismo cuando Cassou escriba su ensayo *La mémoire courte* (1953), cuyo título retoma la célebre frase de Pétain, y que resulta un grito consciente contra el abandono de los valores de la Resistencia y contra las consecuencias perversas de la guerra fría. El libro, como no podía ser menos, «comienza por España», evocando su encuentro con Azaña y recordando cómo el abandono de la República fue la primera muestra de la «cobardía erigida en norma de conducta» que llevaría a la debacle y a la iniquidad del régimen de Vichy. Pero en el desinterés por la suerte de los republicanos españoles, Cassou ve además de las repercusiones de la política de bloques, el temor al pueblo español, al que muchos querrían mantener al margen de la historia pues, según creía, el día que éste hiciera «su aparición real en la historia universal y la iluminara con su influencia, toda la especie humana habría franqueado un nuevo umbral y conoci-

do una nueva mutación». Asimismo critica la indulgencia con la que se juzgó a los colaboracionistas y se indigna ante el estado de una nación incapaz de un «bello sobresalto de cólera». En tonos agrios, Cassou recuerda la fascinación morbosa por el fascismo que poseía, en 1940, a casi todos los franceses, que sin embargo prefirieron ejercer «por procuración» de los alemanes sus peores deseos, y, frente a ellos, exalta el «carácter incomprensible y, por consiguiente, puramente moral de la aventura» de quienes no aceptaron la derrota y participaron en la Resistencia, periodo que Cassou define bellamente como «la vida inventada», cuando pudo defender corporalmente los valores abstractos en que creía, y de cuyo espíritu «no queda nada» en una época de apatía y sumisión.

LA POLIVALENCIA DE UN INCONFORMISTA

En octubre de 1945, Cassou había renunciado a una pudiente carrera de alto funcionario para asumir la dirección del Museo de Arte Moderno, que se enriquecerá notablemente con la adquisición de obras de los mayores artistas de las vanguardias del siglo XX. En 1945 Cassou publicaba su libro sobre Picasso, que previamente había aparecido en inglés, y años después organizaría la celebérrima exposición «Las fuentes del siglo XX. Las artes en Europa de 1884 a 1914», que recorrería varios continentes. Max Aub, gran amigo de Cassou desde los años de la guerra civil, se serviría de su autoridad en el mundo de las artes para acreditar la autenticidad de las obras de Jusep Torres Campalans, a lo que el francés se prestaría gustoso.

Pero Cassou nunca abandonará su vocación de novelista. Ya en 1946 apareció *Le centre du monde*, novela que había terminado en noviembre de 1939 y que las vicisitudes de aquellos años habían impedido publicar. Otra vez Cassou traza dos historias paralelas, la del dibujante Raphäel, que busca la gloria en vano a través de su vida, y la del triángulo amoroso entre Luc, Ferdine y Louis, todo ello con una calle, la Avenue du Maine, como «centro del mundo», a la que llegan también exiliados alemanes y austríacos antifascistas. Y en 1955, tras una época en la que los debates políticos parecían haber agotado sus fuerzas, aparece *Le livre de Lazare*, una de las mejores novelas de Cassou y que traza una apócrifa biografía

del resucitado, desde su infancia a su vejez, un empeño que pudiera parecer forzado pero del que surge una voz de rara intensidad, en la descripción del desgarro filial ante un padre atacado por la lepra o del exaltado amor conyugal del protagonista. Como el «Lázaro» de Cernuda, seguramente conocido por el autor, el Lázaro de Cassou vuelve a la vida a pesar suyo, sabe que sigue muerto y que su experiencia le separa radicalmente del resto de los hombres, sobre todo tras la muerte de su esposa, su único vínculo real con la vida. A la vez, según diría Cassou años después, el libro pretendía celebrar la resurrección en un sentido moral, un renacer que él vivió después de unos años en los que, según contaría a su amigo Max Aub, «las pasé muy negras, negrísimas».

También desde una perspectiva retrospectiva están escritos los *Dernières pensées d'un amoureux* (1962), las memorias sentimentales de un conocido científico, que desvelan póstumamente lo único que había sido verdaderamente importante para él, su vida secreta al margen de los focos, al compás de sus múltiples relaciones con un variopinto abanico femenino. Las «reflexiones de un enamorado perpetuamente joven», sobre los misterios de la atracción, el sexo y el amor se leen con gusto y no tienen nada que envidiar a las mejores páginas de los *Cahiers* de Paul Valéry sobre estos temas. Pero en el fondo de su regocijo por haber amado y sido amado por muchas mujeres, late el dolor por la única mujer con la que hubiera podido compartir su existencia hasta el final. Frente a esta vida hedonista y solitaria, *Le voisinage des cavernes* (1971), una de las novelas más extensas de Cassou, narra una historia de abnegación, la del viudo Octave Bridel, fiel a la memoria de su esposa y dedicado a la protección de su hija Valentine, igualmente viuda por la Primera Guerra Mundial, y de su nieta Marcelle, con el único estímulo de sus conversaciones con el escéptico padre Cortensou. Y en su última novela, *Si j'étais un caïd...* (1977) adopta la voz picaresca del jefe de una banda de delincuentes que compagina sus atracos con la lectura de Kierkegaard.

Siempre inconformista, con setenta y un años, Jean Cassou participaría en los eventos revolucionarios de mayo del 68, según contaba con entusiasmo a su gran amigo Jorge Guillén: «Estábamos en el corazón mismo de la historia [...] en medio de los matracazos policíacos y sin poder abrir las ventanas a causa de los gases.

Todo el barrio era un país otro, entre la insurrección y el estado de sitio. Al pasar el Sena se entraba en un extraordinario país. A veces unas impresiones donde se mezclaban la nostalgia y el recuerdo me imponían, como en una surimpresión cinematográfica o de ensueño, imágenes de Barcelona o de Madrid. Yo, como lo imaginas, en todo aquello estaba metido. Y con la certidumbre que algo ha empezado en el mundo».

En 1981, Cassou publicó sus memorias *Une vie pour la liberté*, que sin embargo no pretendían poner punto final al incansable afán dilucidador de quien, según André Breton, sabía «ver claro en lo oscuro». Su muerte en 1986 le sorprendió cuando había acumulado un voluminoso dosier en el que pretendía basarse para escribir una «enciclopedia fantástica de mis Españas». Paradójicamente, su polivalencia en casi todos los géneros, la diversidad de sus aptitudes e intereses, terminaron por perjudicar la fama de Jean Cassou, como si la amplitud debiera equivaler necesariamente a dispersión y no fuera en algunos casos muestra de generosidad y de ambición, de la «sobrepuja constante consigo mismo» que, según los que lo conocieron, caracterizó a Jean Cassou, cuya obra merece ser más conocida, especialmente en el país al que dedicó tan encendidas declaraciones.



«El madrigal del odio muerto». El poema como *locus* de regresión a la madre

Pilar Cáceres

Podemos arrancarnos la memoria, como se extrae de la carne una bala
Sobre el amor y la separación
Félix Grande
Te llevo como una herida que no se cierra sobre mi frente
«Madre»
Gottfried Benn
Las palabras: mis madres
Libro de familia
Félix Grande

Félix Grande nació en la Mérida sangrienta del año 1937, en plena Guerra Civil. Fue testigo de segunda mano de la catástro-

---

NOTA: Este artículo fue publicado, atribuido a Beatriz Sarlo, en el número 744. Restituimos su autoría y pedimos disculpas a ambas autoras y a nuestros lectores.

[1] Beatriz Sarlo aclara el significado del término: «La palabra "posmemoria", empleada por Hirsch y Young, en el caso de las víctimas del Holocausto (o de la dictadura argentina, ya que se ha extendido a estos hechos), describe el caso de los hijos que reconstruyen las experiencias de sus padres, sostenidos por la memoria de éstos pero no sólo por ella.» (2005: 129).

[2] En palabras de Adam Feinstein: «*Alturas de Macchu Picchu* había mostrado cómo la *piedra*, para Neruda, podría proporcionar un vínculo con el pasado [...] Neruda estaba constantemente buscando un retorno a su verdadera madre, Rosa, que murió poco después de darle a luz» (2006:329).

[3] De Grande se ha dicho que es «mero narrador-testigo de una situación que le parece injusta» (Lapuerta Amigo 1994: 76). No puedo estar de acuerdo. En los poemas grandianos se producen las dos operaciones de la memoria apuntadas por Sarlo, producción y análisis.

fe colectiva de una época de *regresión*, en el sentido psicoanalítico del término, al instinto primitivo de muerte. A través de los sutiles entramados psicológicos que nos unen a quienes más huella dejan en nuestra psique, la familia, especialmente los vínculos maternos, *Libro de familia* (2011), su último poemario publicado, elabora el duelo de esta posmemoria. Pero no trata simplemente de una memoria conflictiva, sino que más bien está hecha de ella, moldeada a fuego lento en el barro de un trauma en gran medida inenarrable, articulado de forma intermitente. Los poemas de *Libro de familia*, aterradoramente concomitantes con muchos de los que componen su obra poética completa anterior, *Biografía* (1958-1984), revisitan compulsivamente la infancia, obstinándose en rastrear el origen indeterminado de un impacto psicológico de gran magnitud, el inicio de un abismo en apariencia infranqueable. En ellos, el poeta imbrica su propia subjetividad y la experiencia diferida de la historia; la relación infantil con la madre y el relato dramático de la barbarie.

Las páginas que siguen toman como punto de partida su poema más explícito hasta la fecha sobre la relación materno-filial, «El madrigal del odio muerto» (LF), para esbozar tres modalidades de regresión a la progenitora que configuran su relación con el lenguaje y la memoria: en primer lugar, la identificación del sujeto poético con el seno materno; luego, la auto-mutilación y puesta en escena del instinto de muerte en la matriz; finalmente, el acto mismo de la escritura como locus de elaboración de las ansiedades y anhelos primarios del infante, impresos en la memoria adulta del poeta. Lo que reúne *Libro de familia* y *Biografía* es la memoria, la necesidad urgente e ineludible de dar forma a las fisuras traumáticas abiertas por el legado de la violencia, una labor de construcción y deconstrucción (operación básica común a la literatura y la memoria) que adquiere pleno sentido en su relación con el drama histórico. El quehacer literario de Grande puede verse desde este plano, el de la recreación simbólica de un seno y una matriz maternales finalmente protectores, es decir, desde la redención personal de la muerte a través del recuerdo y el amor al lenguaje.

En el comienzo fue el amor. Y el amor era maternal. Melanie Klein describe el amor como «la manifestación de las fuerzas tendientes a preservar la vida» (1973: 73). En la imagen que Grande nos presenta del amor en general y del amor maternal en particular están, sin em-

bargo, presentes otras fuerzas que interrumpen la vida y que muchas veces aparecen ligadas a la muerte. Pero incluso en medio del torbellino de la muerte y el odio, nada más comenzar «El madrigal del odio muerto» encontramos llamadas desesperadas al amor:

Vamos a echar cuentas, madre.
...Acomódate en tu mecedora de tierra. [...]
y mírame despacio, con amor: lo necesito, ya soy viejo
y no quiero morirme sin explicarte cuánto te que querido
chapoteando en aquel charco de odio.
¿En dónde nace el odio, madre?
«¿En dónde nace el odio, madre?»

Para dar respuesta a esta pregunta, de honda raíz grandiana, y entender por qué amor, odio y muerte aparecen imbricados de forma inexorable en sus poemas, necesitamos acudir a una metáfora seminal, bautizadora del proceso creativo del poeta: la piedra. La*s piedras e*s el título de su primer poemario, morada del verso «el amor que se hizo piedra» y de alusiones a la infancia como un periodo de aridez y despojo (atributos «pétreos») de lo esencial para la supervivencia del infante: alimento y sostén emocional. El símbolo de la piedra podría tratarse de una transposición lírica de la ausencia de la madre, su incapacidad para responder y atender las necesidades del niño; también puede ser signo de una antigua pulsión del ser de regresar a un estado inanimado. Pablo Neruda en «Las piedras del cielo» apunta otro de los posibles significados de la imagen pétrea, el del deseo de unidad y anhelo de comunión con la madre y la madre patria. La ambivalencia que encierra el símbolo de la piedra (separación y unidad), señalada por Neruda en este poema, se encuentra, asimismo, en la obra de Grande. El empleo de este motivo poético remite a una disposición regresiva-agresiva hacia la madre (agresión que se convierte en autoagresión por la identificación con ella), y el hecho de que la piedra, que impregna su manera particular de interpretar el mundo, sea a un tiempo metáfora de la madre y del sentimiento erótico demuestra la influencia decisiva de la relación materno-filial en la conformación de su cosmovisión poética. Al revivir escenas primarias de separación la voz lírica suscita una reflexión en torno a cuestiones

que abarcan el amor propio, la identidad psicosocial del sujeto y su desmembramiento junto con la imagen simbólica de la madre. La relación con el lenguaje y los componentes psíquicos que contiene y actualiza manifiesta un combate que se dirime entre la necesidad de re-actuar la violencia, y el deseo de catexis, es decir, de restablecimiento de vínculos a través de representaciones simbólicas de un amor reparativo.

EL SENO

La poesía de Grande muestra un sujeto poético convulsionado por el amor, y su fuerza contrapuesta, el odio. En «Amor, culpa y reparación», Melanie Klein escribe sobre la interacción constante de estas dos fuerzas en la relación con la madre: «estas emociones aparecen por primera vez en la temprana relación del niño con el seno materno» (1973: 65). La proyección del ego infantil en este objeto psíquico se polariza y la imagen del seno vacila, convirtiéndose en un objeto alternativamente «bueno» y «malo». En la obra de Grande, esta búsqueda del seno «bueno» se manifiesta, por ejemplo, en una visión poética de la naturaleza que la asemeja a un seno cuyo alimento fluye de forma incesante (de ahí los sentimientos de placidez y seguridad que la experiencia de la naturaleza le provoca), mientras que la presencia amenazadora del seno «malo» está implícita en la creación de figuras retóricas reminiscentes de la muerte, como ilustra un verso de «El ojo enorme de mi sepultura» (*Taranto*), donde una catedral se metamorfosea en un seno que alimenta la tumba del amigo y poeta muerto, César Vallejo.

De la relación con los objetos psíquicos maternos interiorizados da cuenta «Generación», otro poema de Taranto, cuyo material autobiográfico inserta dos planos, la historia y la memoria, reiteradamente superpuestos en la obra grandiana a través de la interiorización de hechos externos, en una tensa puesta en escena de la dimensión histórica del drama personal. El sujeto poético se desdobla en la figura del infante, sobreviviente del trauma, y el adulto que observa su propia catástrofe infantil. Esta técnica retórica permitiría entender el poema como un ejercicio de memoria donde la propia voz poética es a un tiempo paciente y terapeuta, o, en palabras de Beatriz Sarlo, «productor y analista» (2005: 100).

Con estos dos términos la pensadora argentina distingue entre la mera producción de testimonio y la exploración activa de ese recuerdo. »Generación» transmite la herida abierta del niño, y el intento de cura por parte del adulto. El relato de la tragedia, la creación misma del poema, se ocupa de hacer de muro de contención que contrarreste la violencia impresa en el recuerdo del nacimiento (acontecimiento de por sí traumático) en medio de una guerra, y de que este acto humano y profundamente moral de la escucha, de hacer silencio para que el otro hable (en este caso se trata de la escucha del propio silencio), sea un acto de reparación y justicia. La estrofa que abre el poema, con alusiones directas a Shakespeare, cuestiona el significado mismo del nacimiento:

Nacer (he aquí la cuestión)
como has nacido, donde has nacido, para qué has nacido.

En el mil novecientos treinta y siete
(quiero decir, vean crónicas, en ese monstruoso
revulsivo, que luego llaman la primera piedra)
caí en este andadero, o derrotero;
más claro: en guerra; más lírico: en fraterna matanza,
cuando cartas son biblias (¡ay, destinatarios!);
más concreto: cuando
mueren mueren mueren mueren destrozados unos
y otros y unos y otros, y
entonces naces:

El trauma de nacer se presenta de esta manera inefable e indisolublemente unido al trauma bélico, la sensación de despojo interno íntimamente adherida a la catástrofe exterior. En una estrofa donde se evoca el amamantamiento, el seno adquiere toda la carga simbólica de la tragedia y la pérdida propias de la guerra, convirtiéndose en una potente metáfora de destrucción:

mamá inunda tu boca de leche con memoria
en que bebes tu ponderosa pena que ella repostaba
en las salas del hospital de sangre sito en Mérida,
otrora Emérita Augusta.

La leche materna nutre y se nutre con el alimento del dolor, el pan diario de una madre en circunstancias excepcionales. El sujeto poético se identifica con un seno doliente, mediante una representación interna de la madre: una figura compasiva y diligente con los heridos y aparentemente ausente para el niño. Es más, el seno es descrito en términos devastadores, como si de un arma de guerra se tratara:

> y después me ponía sus trágicos pezones en la boca,
> ebrios de obuses, apresurados de sobrevivencia casual,
> para que yo chupara mi destino
> y cojeara luego con la niñez sin tronos

Estos dos últimos versos ilustran cómo el seno «malo» se torna una figura persecutoria, y la violencia que puebla el campo de batalla («ellos mueren mueren mueren mueren») en una sensación interna de disolución y muerte que el niño experimenta y asocia a la lactancia. Jacqueline Rose escribe sobre la experiencia de la muerte en el infante: «cuando Freud sostiene que el infante no puede tener conocimiento de la muerte, esto no excluye la posibilidad [...] de que el niño pueda experimentar sentimientos de este tipo, como cualquier adulto que experimenta sentimientos de muerte, lo que ocurre a menudo en un estado de gran ansiedad» (1993: 149). ¿Podría nacer el odio de toda esta muerte? Así parecen sugerirlo estos versos de «El memorial del odio muerto», gemelos a los ya citados de «Generación», que preguntan a la madre, en un tono dulcemente acusatorio, acerca del origen del odio y que evocan la escena traumática de su intento de suicidio:

> ...¿Lo sabes tú, barriga de mi vida,
> tetas de leche de mi vida
> obradora de mi materia [...]
> semillita de mi desgracia más antigua?
> ¿En dónde nace el odio?
> ¿En el brocal del pozo, madre?

No todos los poemas grandianos son tan abiertamente gráficos como «El memorial del odio muerto» y «Generación» a la hora de

abordar el lazo materno-filial. Con todo, el seno está presente en otros muchos poemas, aunque de manera más velada y metafórica. En «La visita», encontramos, asimismo, una transposición del seno en figuras retóricas que apuntan a relación traumática con este objeto. Detrás del verso «el tiempo me da un vuelco y, desde el suelo/gime» podríamos imaginar el llanto del niño reclamando el seno. De forma similar, el verso «Y qué hambre tienen los retratos» parece referirse al hambre de pasado, y por ende, al hambre de leche materna, si establecemos un vínculo conceptual entre una evidente insatisfacción y su enclaustramiento dentro de los límites de un tiempo inexorablemente atrapado en las imágenes de los retratos. La analogía de estos versos con los mencionados anteriormente no es gratuita. El psicoanálisis interpreta la melancolía como la regresión a un estado de anhelo por el seno. El hambre del pasado, pues, oculta la necesidad del seno materno y el deseo de regresar a la fuente de frustración para recuperar el sentido, la unidad y la plenitud.

Este retorno constante al pasado en busca del seno revela el diálogo entre la infancia pre-lógica, pre-lingüística, y la voz racional del adulto , guiada por el deseo de conocer y trascender la ausencia que dejan diversas pérdidas traumáticas, quedando así ligados lo semiótico y lo simbólico, procesos, según Kristeva, puestos en marcha la literatura. En el cruce de la necesidad con el deseo reside la relación dolorosamente feliz de Grande con el lenguaje. Es a través de la identificación con el seno destructivo y la incesante deconstrucción de su significado en el poema, en su constante sublimación y construcción simbólicas, que aviene la completitud: el lenguaje deja traslucir la herida psíquica y la voz poética inicia su cura en el imaginario.

LA MATRIZ

La visión del amor erótico en la obra de Grande también apela a las sensaciones primarias asociadas al seno materno, esa agónica imagen primigenia del amor maternal. Melanie Klein apunta que: «El vínculo primario del niño con el seno y la leche de su madre constituye la base de todas las relaciones de amor en la vida» (1973: 96). Esto es cierto en la poesía grandiana, puesto que las

relaciones eróticas están marcadas por la pérdida y la ausencia, tal como se describía su relación con el seno. Debemos leer la regresión de la voz poética al útero materno (y su auto-agresión) en el encuentro amoroso a la luz de las palabras de Klein. En el poema «Edad de la carne», de Músic*a amenazada*, la relación genital del adulto constituye un remanente y recordatorio del vínculo primario del infante con la matriz que lo generó. La matriz a la que vuelve el adulto no elimina las sensaciones de angustia, desolación y abandono sentidas por el neonato, aunque sí parece aplacar la pena inherente en la llaga del trauma. Una estrofa evoca el estado intrauterino. El encuentro erótico se asemeja a una escena de (auto) mutilación, pues la matriz, lejos de aparecer afirmativamente como creadora de vida, la niega:

y entonces
se enrosca a un cuerpo de mujer
y convierte en un gesto turbulento
lo que mantiene el mundo
y busca en la matriz no un siempre venturoso
sino un jamás enérgico,
no un hijo, sino una caverna de descanso,
no un porvenir ilusionado
sino el umbrío rincón para la fiera herida;

La expresión «se enrosca en un cuerpo de mujer» reproduce la posición del feto dentro del útero, involución del sujeto poético que disminuye (en vez de estimular) el principio de placer. El entorno a la matriz encarna, pues, una humillante retirada, la búsqueda de seguridad maternal. Si no la actualización del instinto de muerte, de lo que estos versos son reminiscentes es de la regresión a un estado primigenio en que la especie humana, animalizada y exangüe, se refugiaba en cuevas para protegerse del peligro externo. Así, uno de los términos usados para referirse a la díada matriz/órgano genital es «cueva», que junto con «bestia herida» remite a una mentalidad pre-lógica que el lenguaje grandiano registra. Aunque subyaga la necesidad de sentirse protegido, la metáfora de la posición fetal apela al deseo de desaparecer. Este instinto, que parece ya iniciarse en el momento del nacimiento,

se repite en la violencia del regreso erótico a la matriz, donde el sujeto poético parece querer infligirse una muerte prematura. Al aludir a la malformación de un embrión malogrado, la voz poética se refiere también a la formación de un silencio constitutivo de su propia identidad: un silencio intrauterino que desemboca en olvido. El impulso de auto-agresión y deseo de fusión con el silencio que recoge el verso «apuñalar su olvido hasta que sangre olvido» nos recuerda esa labor del arte que consiste, en palabras de Baudrillard, en «desaparecer antes de morir y en vez de morir» (2009: 25).

TRANSCENDIENDO LA SEPARACIÓN EN EL POEMA

El trabajo de duelo del sujeto poético pasa por su propia articulación en una región de asimbolia donde habita el «símbolo desnudo» del verso «para que el símbolo desnudo nos haga daño en la médula dorsal del corazón» («La rumia», *Taranto*). Este símbolo imbuido de silencio latente habla, paradójicamente, del evento traumático fundacional del sujeto que resiste su simbolización, pero es también el inicio de un proceso de rumia, como el propio título del poema indica. La singularidad de este silencio, que pone límites a su interpretación, se deja aprehender a través de los ritmos, las connotaciones y violaciones de la sintaxis; el lenguaje no olvida la herida del trauma sino que difumina los contornos referenciales del silencio que es su huella. El instinto de muerte cambia de objeto; la escritura neutraliza su veneno letal; palabras y sonidos se convierten en representaciones de un impulso narcisista por moldear un sujeto capaz de dar forma a sus múltiples silencios, desarrollando su capacidad de amar.

El seno y la matriz maternales no son meros motivos en la maquinaria del recuerdo grandiano, sino estructuras preñadas de significado y reproductoras de emociones primarias y ancestrales, su material creativo. Estos objetos primarios de la psique del poeta generan representaciones internas que impregnan y modifican las formas de relacionalidad con el resto de objetos psíquicos, y, en última instancia, conforman paradigmas de interpretación y mecanismos de producción semántica. A menudo reproducen la pro-

pia lógica de la guerra, que aparece como trasfondo en ellos, como ilustra el odio implícito en los actos de auto-agresión perpetrados por la voz poética. Pero la elaboración misma del poema puede entenderse como el intento de creación de un referente materno donde el sujeto se sobrepone a la ausencia de significado y la incapacidad de producir sentido. El lenguaje se transforma, por fin, en el rostro amado y amable de una madre, donde Grande se mira y busca trascender dolorosas fisuras, las provocadas por traumas familiares, pero también por la violencia de la guerra. En esa mirada del lenguaje-madre, el infante y el adulto se reencuentran y alumbran la posibilidad de un nuevo nacimiento, al aceptar los abismos abiertos por las experiencias traumáticas que los unen y reconocer en el proceso de creación la clave para soportar y trascender la separación. En Libro *de familia leemos*, por primera vez, la forma más sofisticada que la memoria pueda adoptar: la palabra perdón.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean (2009) *Why Hasn't Everything Already Disappeared?,* Greenford: Seagull. Feinstein, Adam (2004) *Neruda: a passion for life*, London: Bloomsbury. Grande, Félix (2011) *Libro de familia*, Madrid: Visor.

– (1989) *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona: Anthropos. Klein, Melanie (1973) *Amor, odio y reparación. Emociones básicas del hombre*, London: Hogarth Press. Kristeva , Julia (2007) *Cet incroyable besoin de croire*, Paris: Bayard. Lapuerta Amigo, Paloma (1994) *La obra poética de Félix Grande*, Madrid: Verbum. Rose, Jacqueline (1993) *Why War? -Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, London: Blackwell. Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discussion*, México: Siglo XXI Editores. Symington, Neville (1986) *The Analytic Experience: Lectures from the Tavistock*, London: Free Association Books Ltd. ©


Entrevista



En el arrecife con Juan Villoro

Carmen de Eusebio

NOVELISTA, CUENTISTA, PERIODISTA, CRÍTICO LITERARIO, JUAN VILLORO (MÉXICO, 1956) ES AUTOR DE LAS NOVELAS Y ENSAYOS *EL DISPARO DE ARGÓN* (1991), *MATERIA DISPUESTA* (1997), *EFECTOR PERSONALES* (2001), *EL TESTIGO* (2004), *SAFARI ACCIDENTAL* (2005), *DIOS ES REDONDO* (2006), *DE ESO SE TRATA* (2008) Y *LLAMADAS DE ÁMSTERDAM* (2007). ACABA DE PUBLICAR LA NOVELA *ARRECIFE* (ANAGRAMA, 2012).

– *Arrecife es una novela arriesgada y comprometida. Usted da muchas opiniones sobre la forma y el modo en que vivimos, así que me parece pertinente preguntarle por aspectos algo conceptuales de su obra. La especulación destruye el medio ambiente. ¿Qué opina sobre la herencia que dejaremos a nuestros hijos? Nosotros somos la generación del Baby boom, según dicen, los causantes de la mala gestión de los recursos naturales.*

– Cuando nací, en 1956, la Ciudad de México tenía cuatro millones de habitantes. Hoy en día tiene una cantidad incierta. Dependiendo de los estudios, oscila entre 16 y 20 millones de habitantes. Pocas veces la humanidad ha visto experiencias semejantes. ¿Vivo en la misma ciudad en la que nací? Sí y no. Hay cosas que permanecen, pero muchas han cambiado. Esta experiencia ha dejado una huella en todos nosotros: durante más de medio siglo el paisaje ha sido algo que se destruye. *Arrecife* proviene de este desconcierto. Su escenario es muy distinto, porque se ubica en la Riviera maya, pero pone en juego las emociones de alguien que ha visto cómo el horizonte se llena de edificios. Esta situación es muy clara en sitios como Cancún, una playa desierta que se convirtió en ciudad por decisión del presidente Luis Echeverría en los años setenta del siglo pasado. La biodiversidad de ese sitio fue aniquilada.

En un plano más amplio, es obvio que el planeta ha llegado a un límite. Solemos actuar como si la naturaleza no existiera y nuestro hábitat dependiera de la tecnología, pero de pronto los elementos imponen su ley. En 2010 me tocó sobrevivir al terremoto en Chile, que entonces fue el quinto más fuerte de la historia, y estuve en París cuando las cenizas del volcán islandés paralizaron el tráfico aéreo. Esas llamadas de atención obligan a repensar la forma en que vivimos. Curiosamente, los controladores aéreos reaccionaron diciendo que se necesitan más rutas para sortear ese tipo de contingencias. La tecnología suele responder con más tecnología, llegando a una situación de dopaje. ¿Qué sucede cuándo todas tus alternativas dependen de la electricidad? Como dice Paul Virilio, cada tecnología crea su propio accidente: la luz eléctrica genera el apagón, etc. ¿Cuál es el límite de todo esto? Mi novela explora algunas variantes al respecto. Me gustó mucho una definición que el periodista mexicano Carlos Puig hizo de *Arrecife*: «Una novela futurista sin ciencia ficción».

La idea de un paraíso intacto es quizá una ilusión demasiado romántica. Poner un hotel en la selva puede perjudicar a la naturaleza, pero le da de comer a muchas personas. Martín Caparrós analiza muy bien este tema en su libro *Contra el cambio*. Debemos proteger la naturaleza pero necesitamos comer.

Me gusta el arrecife como metáfora de las atracciones y los límites que brinda la naturaleza. Ahí las aguas son transparentes y tienen una temperatura templada, hay bancos de coral y peces de colores, pero también es el sitio favorito de los tiburones.

– *¿Ve el ocio actual como búsqueda de riesgo? ¿Estamos cansados del bienestar y por eso buscamos riesgos? En su novela afirma que «el tercer mundo existe para salvar del aburrimiento a los europeos» y que «el dinero inventa nuevos vicios» ¿Culpa a Europa de los desastres del tercer mundo?*

– El ser humano es un depredador que necesita adrenalina. La alta velocidad, los deportes extremos, los animales venenosos, los casinos, las drogas y otros excesos son amenazas atractivas. Si sobrevives a un circuito de Fórmula 1, te sientes más allá de la muerte; los peligros que se superan hacen sentir que adquieres una eternidad a plazos. En ocasiones, basta jugar fútbol o póker

para sacudirte del tedio. Pero algunas personas necesitan algo más. Hay gente que se lanza en paracaídas llevando esquís para aterrizar en una colina nevada. *Arrecife* explora algunos de los daños atractivos que surgen en un sitio de descanso donde hay dinero. También los placeres se inventan; cuando hay recursos, aparecen nuevos vicios.

Europa pasa por su crisis más severa en muchos años, de modo que toda opinión sobre su bienestar debe ser cautelosa, pero durante mucho tiempo fue el continente más seguro y próspero de la Tierra. Esta envidiable situación trajo una carencia de sorpresas. Cuando los problemas sociales se limitan a que un tren se retrase, no hay duda de que se dispone de un elevado bienestar. Pero la prosperidad puede aburrir. Si todo está garantizado, el destino es algo que se repite y de pronto alguien necesita un misterio, una sorpresa para sentirse vivo.

En México he conocido a muchos europeos que desean vivir emociones fuertes en el tercer mundo, pero confían en regresar a la comodidad de su casa. Es la lógica de una buena novela de terror: disfrutas el escalofrío porque entiendes que se trata de algo superable. Visitar una guerrilla o padecer un susto en la selva pueden ser emociones atractivas si sabes que no te quedarás ahí para siempre. El ideal de un mexicano puede ser el de caminar sin miedo en una ciudad europea; el ideal de un europeo puede ser el de encontrar un peligro superable en la jungla mexicana.

– *La crisis en la que se encuentra Europa en estos momentos, ¿cree que ha sido provocada por el despilfarro, por la falta de responsabilidad y de solidaridad?*

– «¿Qué es asaltar un banco comparado con fundarlo?», escribió Bertolt Brecht. En todo el mundo los ciudadanos somos rehenes de la banca. En México pasamos por un rescate bancario que hizo que cada ciudadano tuviera que aportar su parte mientras los responsables de la crisis se retiraban a sus mansiones. No hay manera de ganarle un pleito a una aerolínea o a una entidad bancaria. Vivimos en un entorno donde una máquina decide si nuestro PIN o nuestro *password* son válidos. Es una situación global. En el otoño de 2011 estuve dando clases en Princeton y viví en Nueva York. Fui con frecuencia a Wall Street a ver las manifestaciones. Me sorprendió encontrar amas de casa, ejecutivos de todo tipo y

antiguos corredores de bolsa convertidos en activistas. Hay un hartazgo colectivo porque las maquinarias impersonales del dinero han estado por encima de la gente y de los gobiernos. Cuando una economía toca fondo, no se busca salvar a las personas sino salvar el dinero, como si se tratara de una deidad. El dinero sólo es de todos cuando se hunde.

Estamos ante un problema mundial que ha encarnado de distinta manera en cada país. España vivió una especulación récord con la construcción y México es una zona de tránsito de dos mercancías esenciales de la globalización: las armas y las drogas.

– *Los Extraditables buscaban el límite de las cosas, el riesgo, el miedo, el desafío y tenían fantasías destructivas. El narcotráfico, la violencia, la especulación, es el escenario en el que se desarrolla la novela. ¿Las ve como atmósferas muy parecidas?*

– Eso piensa Mario Müller, cantante del grupo que muchos años después se convierte en hotelero. Se ve a sí mismo como alguien que puede alterar las conciencias a través de los radicales programas de entretenimiento en el hotel Pirámide. Considera que las emociones extremas que viven los huéspedes pueden alterar el inconsciente y llevarlos a tomar otras decisiones. Como todo en el mundo actual, eso ocurre dentro del consumo, de modo que tiene que justificarlo como negocio, pero no deja de verse a sí mismo como un visionario contracultural. Quizá exagera, pero no hay contracultura sin exageración.

– *La amistad es uno de los ejes centrales de su novela. Tony parece un personaje enrocado por Mario. Tony no hubiese recuperado su memoria, dañada por tantos excesos, sin Mario. Sin embargo, la generosidad y desvelo de Mario se destapa en interés cuando Mario enferma y tiene próxima la muerte. Es una relación llena de deudas y heridas.*

– Muchas de las mejores relaciones tienen una condición asimétrica. Uno es el fuerte y otro el débil, uno protege y otro acompaña. Es lo que pasa a lo largo de los años entre Mario y Tony. Sin embargo, hubo un momento lejano, en la primera adolescencia, en que Tony salvó a Mario. La novela narra el momento en que vuelve a ser posible que el amigo débil recupere el liderazgo y se vuelva necesario. Me interesa explorar las situaciones en que las relaciones afectivas se modifican, como si esperaran desde siempre

que eso ocurriera. Tony es una persona incompleta al principio de la novela y acaba teniendo una fuerza inusitada, en gran medida por la importancia que le concede Mario y por lo que hereda de él.

– La realidad, en su novela, nunca es verdadera: Mario, Peterson, Támez, Sandra, La Pirámide. Tony suplantará a Mario. Todos parecen «el fumigador de humo pintado». ¿Es la novela el medio para acceder a lo que es la realidad que usted propugna?

– *Arrecife* está determinada por la teatralidad. Los huéspedes del hotel participan en actos que son simulacros, representaciones. Como en los parques temáticos, se juega a vivir de determinado modo. La cultura del entretenimiento depende de este pacto: los deportes, los videojuegos y numerosos sitios de Internet se plantean como una realidad alterna. Esos espacios no están fuera de lo que llamamos realidad; contribuyen a definir el entorno.

Pero a veces hay un desajuste, una contradicción, entre la simulación y el mundo de los hechos. Es lo que pasa en la novela: algo falla en ese teatro. Un investigador de homicidios indaga el tema en clave policiaca; el protagonista de la trama, Tony Góngora, lo hace en clave moral.

– «La gente que lee la realidad no lee nada más», afirma en su novela. ¿Podría aclararme esta afirmación?

– En los últimos años se ha puesto de moda que un locutor deportivo diga que «lee» el partido de determinado modo o que un político diga que «lee» un problema social. Para ciertas personas es prestigioso «leer» la realidad como un código. Curiosamente, esas mismas personas rara vez leen libros.

– En varias ocasiones habla de manera crítica de las nuevas tecnologías ¿De qué modo cree usted que afectan y afectarán a las relaciones personales?

– Desde luego que afectan las relaciones personales. Ya hay miles de personas que se han separado por espiar los correos electrónicos de sus parejas y descubrir ahí cosas que no hubieran encontrado por otra vía. Los cambios de comportamiento son múltiples: hay gente que sólo se relaciona a través del chat y personas que han sido suplantadas en Facebook por otras. Las costumbres han cambiado con la realidad virtual. Practicar el nudismo de azotea es ahora voyeurista porque Google Earth te está retratando. No soy catastrofista; la tecnología ayuda en muchas cosas pero, como

digo en la novela, también es el LSD electrónico. Provoca dopaje, adicción y sobredosis. Quítale el móvil, el ordenador y el iPod a tu mejor amigo y no sabrá que hacer. Sin aparatos, nos apagamos. Dependemos de esas prótesis. Lo mejor es usarlas con medida, pero, como decía Lichtenberg, es más fácil ser abstemio que moderado.

– Mario y Peterson son dos personas que han triunfado a la vista de los demás pero en realidad son dos fracasados. Tony es un absoluto fracasado que triunfa. ¿Qué es el triunfo y el fracaso para usted?

– El triunfo y el fracaso son malentendidos, imposturas que nos asignamos y nos asignan los demás. Una derrota puede revelarte algo mucho más significativo que una victoria y llegar a la meta puede ser una vulgaridad. Cuando un equipo de fútbol como el Barça de Guardiola gana tantas cosas, es difícil que tenga expectativas. ¿Cómo renovar el impulso de estar en la cumbre cuando ya estás ahí? En cierta forma, esas conquistas pueden ser una maldición; producen la parálisis de no tener un sueño, una ilusión conquistable. En mi libro de cuentos *La casa pierde*, que Alfaguara reeditó hace poco, exploro las distintas maneras en que el triunfo y el fracaso cambian de signo. No me interesa pensar esas categorías como términos absolutos sino como ambigüedades que pueden intercambiarse.

– Mallett dice que «lo único más comercial que la cultura es la ecología». ¿Cree que se utiliza la cultura y la ecología como tapadera para otros fines?

– Como toda causa noble, la ecología también sirve de pretextos para muchos abusos que se cometen en su nombre. Cuando Al Gore era vicepresidente de Estados Unidos, y se oponía al protocolo de Kioto, tenía una fortuna de dos millones de dólares. La militancia en el ecologismo lo ha llevado a tener cerca de veinte millones. Hay mucha gente que hace negocios en nombre de la ecología.

– Tony nos dice que «México es un país de ilusiones gigantes y sueños rotos que mitiga el desastre con proyectos desmedidos. ¿Es así como ve usted a México?

– No todas las opiniones de una novela deben asociarse con el narrador, pero comparto ésa. En México, la esperanza y las ex-

pectativas son más fuertes que la realidad. Eso explica que sea una sociedad tan fiestera, a pesar de que las noticias son muy dramáticas. Baste pensar en los más de 60 mil asesinatos en los últimos seis años.

– *Entre los años 1939 y 1942, México acogió a muchos intelectuales españoles que huían de la guerra Civil Española. En su novela habla de que México, en la actualidad, es el lugar donde van exiliados los fracasados. ¿Un exilio tan intelectualizado como el español no es una excepción?*

– Lo mismo ocurrió con los exiliados de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Alemania y otros sitios. Para México, ha sido un privilegio recibir esas influencias. Estudié el bachillerato en una escuela fundada por republicanos españoles, el Colegio Madrid. En ese momento ocurrió el golpe de Estado de Pinochet. Fiel a su tradición, el Colegio dio becas a los chilenos que llegaban al país. Tener profesores que descendían del exilio español y compañeros chilenos fue una magnífica experiencia. Unos años después, en la Universidad, el 80% de mis profesores fueron exiliados latinoamericanos. La cultura mexicana le debe mucho a la continua presencia de intelectuales extranjeros, ya se trate de viajeros que cambiaron su manera de ver el mundo en nuestro país (Artaud, Lowry, D. H. Lawrence, Breton, Valle-Inclán, etc.) o de exiliados que encontraron una segunda patria entre nosotros (Trotsky, Cernuda, Max Aub, Buñuel, Monterroso, Mutis, etc.).

– *Qué representan, en el nuevo panorama literario de México, escritores como Octavio Paz, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco o Carlos Fuentes, fallecido recientemente. ¿Hay continuidad o los maestro para las nuevas generaciones son otros?*

– Es muy difícil trazar la influencia de esos autores. Han sido importantes de distintos modos. Cada autor traza su propia genealogía. Los autores de los que más he escrito y que más han significado para mí son el poeta Ramón López Velarde (protagonista indirecto de mi novela *El testigo*), Juan Rulfo, Martín Luis Guzmán (excepcional cronista de la Revolución Mexicana), Sergio Pitol y Jorge Ibargüengoitia, cuyo sentido del humor se mantiene como una rareza en una literatura bastante desgarrada y adusta.

– *Arrecife tiene todos los ingredientes de la novela negra, trata de encontrar y denunciar las razones del mal, aunque en ocasiones*

cierto mal quede justificado por un fin bueno y los que se salven sean los malos. ¿La ironía y el humor, evidentes en su novela, trata de abarcar algo más que la moral?

– Me interesaba contar una trama de deducción, donde quedara claro quién fue el culpable. No podía hacer esto al modo de Scotland Yard porque en México la impartición de justicia es algo muy opaco y más del 90% de los delitos quedan impunes. Por lo tanto, quería que se supiera quién era el asesino, aunque eso no llevara, necesariamente, a detener al culpable. Pero también quería que, una vez resuelto el enigma policiaco, el lector tuviera dudas morales. ¿En qué medida la víctima precipitó su desenlace? ¿Hasta dónde podemos compartir las razones del verdugo? ¿Qué grado de complicidad tuvieron los demás? Estas interrogantes me parecen decisivas. Para mí, la mejor literatura apuesta por la claridad sin que eso elimine los enigmas. O más aún: aclarar la trama puede ser una forma de profundizar en un problema de índole moral que lleva a preguntas sin respuesta.

– *¿Por qué eligió un final feliz?*

– Me gusta que consideres que se trata de un final feliz porque pocas personas han dicho eso. En sentido estricto se trata de un gesto de esperanza. No sabemos lo que pasará más allá de esa última página (cuyo contenido, obviamente, no deseo revelar), pero es obvio que los personajes tienen derecho a una ilusión. Me interesaba demostrar que no todo lo que sucede en una sociedad rota es infierno, que hay gente que resiste. Al final, tres personajes débiles, lastimados, se cargan de fuerza para integrar una familia accidental. De manera inesperada ofrecen una alternativa. Vivo en un país sembrado de cadáveres, uno de los sitios más corruptos del planeta pero donde, como dice el epígrafe de Malcolm Lowry, hay quienes se arriesgan a mejorarlo. La felicidad no ocurre en la novela, pero se anuncia como una posibilidad. En momentos de devastación no hay nada más rebelde que la dicha. **C**


H
Biblioteca



Latinoamérica como laboratorio

Andrés Sánchez Robayna

Antonio G. González: (ed.): *Latinoamérica, laboratorio mundial*, Madrid, La Oficina Ediciones, 2011, 317 pp.

A pesar de las dificultades de todo tipo que imponen los tiempos que corren, el Seminario Atlántico de Pensamiento –coordinado por el periodista y escritor Antonio G. González– se ha consolidado ya como un notable foro de debate de grandes temas y problemas de la sociedad y la cultura contemporáneas. Fundado en 2005 en Las Palmas de Gran Canaria, el Seminario celebraba en marzo de 2011 el encuentro titulado *Latinoamérica, laboratorio mundial*, al que asistieron Jorge Alemán, Paulo M. Buss, Omar-Pascual Castillo, Rithée Cevasco, Sonia Fleury, Enrique V. Iglesias, Ernesto Laclau, Doren Massey, Chantal Mouffe, Iván de la Nuez, Joan Subirats y Jorge Volpi. La publicación de las actas (que incluyen –hay que felicitar por ello al editor– los debates públicos que seguían a cada «panel» o grupo de conferencias) permite ahora valorar «negro sobre blanco» la contribución del seminario al estudio de la poliédrica realidad latinoamericana de hoy.

Hace tiempo que el cliché de una Latinoamérica marcada por el narcotráfico, las dictaduras y los golpes de estado ha sido sustituido por la imagen de un continente con no poco liderazgo económico y democracias asentadas. Con matices, claro está: muchos problemas persisten, sin duda, pero hoy se ven desde un ángulo más esperanzado –más atento a nuevos hechos y posibilidades– que el resignado o pesimista desde el que se hablaba, por lo común, hace apenas unos años. Aquí es donde se inscribe precisamente el conjunto de reflexiones que este libro recoge, esto es, Latinoamérica como *laboratorio mundial*, como «espacio en el que están teniendo lugar acontecimientos y procesos inéditos que

captan la atención internacional». Para interpretar este fenómeno se convocó en este seminario a sociólogos, economistas, politólogos y escritores, con el fin de intercambiar puntos de vista acerca de realidades muy complejas que ya no tienen sentido por sí solas, sino en relación con situaciones políticas, económicas y culturales de carácter internacional y mundial.

No adelantaré ninguna conclusión, pero conviene aclarar que de la misma ambición del proyecto nace su limitación principal: la dificultad de conjuntar todos los planos –de la economía a la cultura, pasando por la política y la sociología– para hablar de un vastísimo territorio y de realidades nacionales muy diversas. De ahí que los enfoques manejados en este libro tengan, a mi juicio, más interés y validez considerados separadamente que en sus (por lo demás, muy contadas) convergencias o propuestas conjuntas. No era fácil, por supuesto, ofrecer una imagen coherente e interpretaciones concordantes de una realidad tan heterogénea. Pero el esfuerzo ha valido la pena: del libro se extrae un buen puñado de ideas –aceptables unas, discutibles otras, interesantes casi todas– acerca de un continente que en los últimos decenios ha sufrido transformaciones de extraordinaria importancia.

No cabe aquí un comentario de cada una de las intervenciones; hay que limitarse a subrayar temas y aspectos concretos. Uno de los ensayos más atrayentes del libro es el debido al economista uruguayo Enrique V. Iglesias, quien, a partir de una reflexión sobre los bicentenarios latinoamericanos, dibuja un mapa de la región particularmente preciso y lleno de datos elocuentes. Al hablar de Latinoamérica, ¿tenemos siempre presente, por ejemplo, que en la actualidad el 60% de sus hogares son de clase media; que representa el 10% de la economía mundial (China supone el 9%); que tiene el 25% de las tierras fértiles del mundo; que más del 50% de la producción de las empresas llamadas *multilatinas* se vende fuera de la región, y que España –sin duda– «debe prepararse para ser un gran receptor de la inversión latinoamericana»? Es verdad que todavía hay grandes problemas sin resolver (el narcotráfico, la educación, la violencia, la exclusión de la población indígena y negra o la innovación tecnológica), pero América Latina viene dando desde hace tiempo incontables muestras de madurez y de autoconciencia –nuevas formas de responsabilidad colectiva,

como afirma Joan Subirats, experto en políticas públicas–, que a buen seguro permitirán, más pronto o más tarde, dar respuestas adecuadas a esas graves dificultades. Igualmente sugestivas son las reflexiones del médico brasileño Paulo M. Buss (ex vicepresidente de la OMS), para quien el crecimiento en América Latina debe ser objeto de especial vigilancia porque puede esconder desigualdades sociales indeseables. Todos estos aspectos sociales y económicos, sin embargo, tienen en este libro diversas, y a veces contradictorias, interpretaciones políticas, que obedecen a puntos de vista ideológicos contrapuestos. Un solo ejemplo: tiene razón la geógrafa social Doreen Massey al señalar que Latinoamérica «es un laboratorio para la experimentación de nuevas relaciones entre el Estado y la sociedad civil» (p. 41), pero en su valoración de lo que llama «el proyecto bolivariano» (el «intento de inventar algo nuevo» en Venezuela) olvida que el chavismo se permite burlar a su antojo los principios y valores democráticos, empezando por la libertad de prensa. Puestos a poner las cosas en la balanza, es preciso decirlo todo, a no ser que Massey vea en ese hecho una forma de «experimentación» política. Otro tanto puede decirse de la idea expresada por la socióloga y politóloga Chantal Mouffe según la cual, a la hora de interpretar realidades políticas como la Bolivia de Evo Morales, «el problema es que la izquierda europea no puede aceptar la legitimidad de instituciones democráticas diferentes de las que se encuentran en Europa». Es inevitable preguntarse aquí si Mouffe aprobaría en Europa determinados «usos» democráticos de Venezuela, Ecuador o Bolivia, o –dicho de otro modo– si es que existen dos versiones de la «legitimidad» democrática, una para Europa y otra para Latinoamérica.

Más convincentes resultan los ensayos dedicados a la cultura iberoamericana actual. De las artes plásticas y de su realidad presente se ocupa el crítico cubano Omar-Pascual Castillo, que no deja de señalar características como la promiscuidad, el cinismo, el humor, la antisolemnidad y, en cuanto a la difusión, la «bienalización» como rasgos de un arte internacionalmente emergente y cada día con mayor peso en la escena mundial. Bajo la forma de cien enunciados casi siempre críticamente provocativos («América Latina ya no existe»), Jorge Volpi aspira por su parte a abordar la literatura, pero sólo habla de la novela: no existen la poesía, el

ensayo o el teatro. Es difícil, sin embargo, no estar de acuerdo con él en que asistimos hoy al fin de las fronteras y de las aduanas; más aún: «al fin de la distinción entre lo local y lo global», y hasta «de la literatura como marca de identidad (nacional, étnica, lingüística, sexual)». Tal vez lo que ocurre es que el quehacer literario de hoy –incluido el que se realiza en Latinoamérica– es, como señalaba hace poco Gustavo Guerrero, un quehacer más individualizado y menos sujeto a consideraciones de identidad nacional o regional; los escritores de hoy son, en buena medida, «postnacionales».

Latinoamérica, laboratorio mundial ofrece análisis y reflexiones críticas de considerable interés, y es un libro muy útil no sólo para aquellos a quienes preocupa el presente y el futuro de la región sino también para quienes, en general, buscan interpretaciones de una realidad social, cultural y política sin la cual no es posible entender el mundo de hoy. La diversidad de las propuestas que el libro recoge es un modo de reflejar la pluralidad siempre deseable en el pensamiento crítico. ©

Metáfora del depredador

Juan Ángel Juristo

Juan Villoro: *Arrecife.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2012, 239 páginas.

El escritor Juan Villoro, una de las voces narrativas más importantes en la literatura que se hace hoy día en español, conoce en España un momento dulce: acaba de reeditarse en Alfaguara su libro de relatos, *La casa pierde*, y Sexto Piso ha editado una novela gráfica suya, *La calavera de cristal*, amén de su última entrega narrativa, *Arrecife*, una novela que nos ofrece el mejor Villoro, aquel que juega teniendo en cuenta un modelo de lector inteligente, que hace por eso mismo que el texto presentado posea una muestra acabada de diversos sentidos y que, además, gracias a ello, establece un modo de narrara muy alejado de los convencionalismos al uso tanto del realismo como de la experimentación vanguardista que necesita la negación del otro. Hay en Juan Villoro una feliz conjunción de elementos narrativos, algunos lo inscriben en cierta corriente posmodernista, que tiene por finalidad restablecer ciertos órdenes que la literatura, hace tiempo, ha dejado de lado. Valga un ejemplo: en *Arrecife*, el autor ha establecido, casi por voluntad de hierro, un final amoroso que casi podría calificarse de feliz. Esa rareza explica una de las características de este escritor, pues es sabido que los finales felices, sobre todo en los asuntos amorosos, no es materia noble de la literatura calificada como más o menos seria, y dejando para el folletín o la novela sentimental, de género, tamaña convención. Pero valga una convención por la otra, la que tiene por norma la resolución final y aquella que requiere todo lo contrario. Lo cierto es que en esta novela, Juan Villoro, con sutileza, no establece para la historia de amor un final feliz tal cual sino la posibilidad de que sea así. Y digo sutileza porque para un lector

medianamente avisado esa posibilidad actúa como una metáfora de aquello que el autor quiere para su propio país, donde la guerra con el narcotráfico ha dejado, y deja, una serie de asesinatos brutales, de violaciones extremas de los derechos humanos... un rastro de odio, muerte y destrucción. Contra ese caos dirige Villoro ese futuro, que no es más que un futuro de esperanza. Es una de las virtudes del libro. No la única.

Podría argüirse que *Arrecife* es, entre otras cosas, una metáfora del depredador. La trama lo requiere así. Mario Müller, un antiguo componente de la banda de rock, *Los Extraditables*, edifica en un arrecife coralino La Pirámide, un *resort* donde se ofrece una especie de turismo peligroso, entre otras opciones, por ejemplo, ser secuestrados por la guerrilla. Uno de los elementos que hace de esta novela una narración llena de una sutil inteligencia es la de pergeñar una trama de este tipo. Con ello el autor nos enfrenta a un fenómeno de actualidad y que hace furor en el mundo, la de agencias que venden turismo de riesgo, y, por otro, la posibilidad de establecer, de este hecho, unas conclusiones que llegan incluso a las relaciones mismas entre realidad y ficción. Hoy día, parecería decirnos Villoro, la ficción, el deseo inscrito en el imaginario, demanda de la realidad algo que ella no nos puede ofrecer en una situación normalizada y, por lo tanto, hay gente que busca vivir momentos de riesgo controlado y por los que paga mucho dinero. Se supone que ese riesgo nunca llega a mayores, pero siempre el riesgo supone un fallo en el supuesto control. Alguna película se hizo en los Estados Unidos en los años setenta sobre este tipo de diversiones, pero la metáfora se encontraba en otro lugar. Se intentaba alertar sobre los peligros de la robotización. En el turismo de riesgo actual la alerta está dirigida sobre nosotros mismos.

En un momento determinado, Müller, muy consciente de ese papel asignado, habla de paranoia recreativa, refiriéndose a esta especie de riesgo controlado con el que juega, y, con queja queda, describe cierta perversión actual: ya no nos conformamos con ser testigos del dolor ajeno, Susan Sontag *dixit*, sino que parece que el Tercer Mundo existe para salvar del aburrimiento a los europeos. Y de eso se trata, en definitiva. De salvarnos del tedio aún a riesgo de perder el mundo, vale decir, perder la vida. Esta situación, la

frase lúcida que actúa como resumen del libro, se la dice Müller a Tony Góngora, el narrador en primera persona de la novela, otro miembro de Los Extraditables, amigo de éste aunque les separen ciertos resquemores producto de historias del pasado donde se mezclaban el sexo y las drogas, también el rock and roll, aquí convendría recordar que Juan Villoro era un gustador de este tipo de música y que dirigió entre 1977 y 1981 un programa de radio, *El lado oscuro de la luna,* dedicado a la cosa y que siempre gusta en sus libros de hacer referencias a la música rockera. Müller está aquejado de una enfermedad que le lleva a una muerte segura en poco tiempo y ruega a su amigo que se convierta en el padre de su hija recogida en un albergue, por lo que el riesgo real que supone una enfermedad incurable, al modo de las diversiones del *resort* que dirige, parece con ese ruego a su amigo que está definitivamente controlado. Sólo que la vida casi nunca nos ofrece lo que pedimos de ella, sobre todo cuando intentamos acomodarla a nuestros deseos. Ginger Ondenville, buzo del *resort*, aparece muerto. Luego, muere otro buzo, este empleado en el Hotel Roger Bacon, por lo que comienza a establecerse como cierta la hipótesis inicial cuando el primer muerto de que se trataba de un asesinato.

A partir de este punto la trama se complica en una madeja de *thriller*, algo que no es desde luego la novela aunque las investigaciones consiguientes a los asesinatos sean parte importante de la misma y se lean con interés anhelante. Creo que lo mejor que ofrece esta trama es la de potenciar la aparición de una galería de personajes secundarios, dignos émulos del talento dejado por Charles Dickens. Desde luego que ahí están Mario Müller y Tony Góngora, con sus lúcidas observaciones y su cinismo impar, también la posibilidad de la redención y la felicidad futuras a través del amor, pero ¿qué decir de un personaje como el inspector Ríos, que combina su experiencia de policía con la de predicador evangélico? ¿ o el llamado «El Gringo», sin ir más lejos? No les van a la zaga a los personajes principales. Desde un punto de vista narrativo, son tan poderosos como ellos. La novela, en realidad, es un manejo divertido, complejo y audaz en sus resoluciones de los viejos temas de la literatura y del hombre, la amistad, la culpa, la posibilidad de la redención, la elección y la probable realización de una segunda oportunidad que la vida puede ofrecer... en fin, el

amor, porque no hay en el fondo una buena historia literaria sin que el amor haga su aparición. Y *Arrecife*, sobre todo, lo es.

Dejo para el final el comentario de un aspecto importante de esta novela, algo nada raro en un escritor que tradujo y comentó hace tiempo a Lichtenberg: su sentido del humor y el uso hábil que realiza de la ironía. Es fácil advertir el goce que se produce al apellidar Góngora al narrador o nombrar a un hotel Roger Bacon. Se trata de una estrategia de la inteligencia para poder asir una realidad opaca y que casi siempre se nos escapa. La metáfora actúa, aquí, de aliada fiel del humor. La Pirámide, por ejemplo, que alude al calendario maya, claro, al fin de los tiempos, tan de moda en este año, pero también a la intuición de los dioses como entes caprichosos, al modo de las divinidades centroamericanas, pero también encarnado en Dionisos, no deja de ser el *resort* que quiere controlar Müller, la nueva divinidad. ¿Somos tan distintos de los miedos del ayer? Villoro no contesta a estas cuestiones sino es arropado por el sentido del humor. No es para menos. ©

Tenemos miedo porque estamos vivos

Juan Marqués

Josep M. Rodríguez: *Arquitectura yo*, Visor, Madrid, 2012.

En su reciente biografía de *Pío Baroja*, José-Carlos Mainer ha sabido enseñarnos que, por muy huidizo o celoso de su intimidad que sea un escritor, escribir es irremediablemente una forma de vivir públicamente, de contarse y explicarse continuamente ante los ojos de los demás. Si esto es verdad, lo es de un modo muy particular en lo que respecta a la poesía, y muy especialmente en el caso de los poetas de la estirpe de Josep M. Rodríguez (Súria, 1976), quienes, para decirlo de una manera algo simple, van dejando con sus versos huellas que a su modo van relatando el camino de una vida, los hitos del trayecto, con sus altibajos, obstáculos y compañeros de viaje, recuperando recuerdos y permitiéndose prolepsis. Más que un diario íntimo, la reconstrucción simbólica de un cuerpo, una mirada y un tiempo únicos pero reconocibles, compartibles, especulares.

Creo que así hay que entender el título de su último libro, *Arquitectura yo*, un edificio complejo y sencillo construido en buena medida a base de preguntas: he contado hasta veintidós directas en sus treinta y siete poemas («¿Acaso la belleza sea como una pluma, / quiero decir, / que pertenezca a algo / hasta que se desprende?», «¿Hasta dónde nos cambian las certezas?», «¿Cuál de vosotros / árboles / será sacrificado / para que no esté yo solo bajo la tierra dura?»...), aparte de otras tantas indirectas («Me pregunto qué pensarás de mí»...), de modo que si en otros libros de Josep M. Rodríguez (como en el anterior, el magistral *Raíz*) lo que abundaba eran las sentencias, a menudo en forma de rotundo aforismo, pocos años después se ha dado el paso adelante que supone pasar de la afirmación a la interrogación, de

la revelación a la duda, de la seguridad a la incertidumbre. Es un proceso paralelo al de la difuminación de la propia identidad («Deja de preocuparte por quién eres», «¿Desde cuándo ha dejado de importarme / lo que sucede en mí?»), que no se contradice con el ahondamiento en la propia personalidad y la creciente convicción acerca de la universalidad de los propios sentimientos, por privados que sean. La negación del yo es un proceso de ida y vuelta: «Repetir un paisaje / es insistir en mí». La renuncia a uno mismo pasa por el autoconocimiento más exhaustivo: «Mi forma de buscarme en cada verso // me lleva hasta la casa de mis padres». En este sentido, el poema titulado «Yo, o mi idea de yo» es muy revelador, y termina con la imagen sublime y cruel de «un niño que nace / en un barco que se hunde». También en ese sentido es este poemario «obra ya de madurez», como afirma Eloy Sánchez Rosillo en la nota de contracubierta, y aunque lo cierto es que estamos hablando de un poeta que ha mostrado una firme y bien dirigida consciencia poética desde sus primerísimos balbuceos en *Las deudas del viajero* (1998).

Por otro lado, si en anteriores libros del poeta catalán predominaba una actitud dichosamente celebrativa, agradecida, presentista..., en estos nuevos poemas, aunque la conclusión suele ser positiva, hay mayor presencia de lo sombrío. El primer poema es un buen ejemplo de texto que arranca de un modo amargo («De tan negra / y profunda / la tristeza parece un pozo de petróleo. // ¿Se formará también de aquello que está muerto?») pero se reconvierte enseguida en un himno optimista que no da la espalda al sufrimiento, sino que lo incorpora transformado en punto de partida de algo esperanzador. Muchos poemas después se dice más claramente: «el dolor te recuerda / que aún sigues con vida», y algo antes, en un apunte japonés, se ha dejado escrito que «la hierba / sigue / viva / debajo de la nieve». Pero en general el tedio, la soledad, la enfermedad y la muerte comienzan a ocupar un espacio notable. «Primera visita al zoo», uno de los mejores poemas de *Arquitectura yo*, es una suerte de fábula (con búho educando con amor a un escarabajo preadolescente y apesadumbrado) en la que se concluye que «crecer / es ir al zoo / y sólo ver barrotes». No es el único poema en el que se revisita el pasado para extraer una lección amarga: en el regreso a una casa abandonada

se aprende que «hasta las flores tienen sombra», y los dos últimos poemas son explícitamente fúnebres, aunque parece que de ese cuerpo inerte con el que se cierra el libro ha huido y sobrevivido algo esperanzador: «¿Alguna vez pensaste que tu cuerpo / es sólo la envoltura / del gusano de seda de la muerte? // Su crisálida deja tras de sí, / tumbado en la camilla, // un cadáver / abierto». Son versos que recuerdan a aquel aforismo de Juan Ramón Jiménez: «Yo me he vaciado en mi obra. ¿Morir, entonces, yo? A la muerte sólo irá mi cáscara».

Si en anteriores libros del autor el desamor era un tema protagonista, en éste apenas es aludido en cinco o seis poemas (todos en la segunda sección) para dar paso, como hemos visto, a preocupaciones menos mundanas. Pero también hay un monólogo de una mujer oculta tras un burka («Dentro»), algún viaje (como el de la preciosa «Postal de otoño») y una escapada al tiempo de la guerra civil («Aurora boreal, 1938») en la que un fenómeno atmosférico arroja literalmente luz sobre aquellos años de violencia. De lo que ha prescindido casi totalmente en esta entrega es de esas «variaciones» que en otros poemarios recreaban hallazgos o temas de otros poetas (aquí sólo hay dos tributos a Ezra Pound y a William Butler Yeats), y también hay menos abundancia de citas, homenajes y referencias culturales dentro de los versos: otro paso para desnudar aún más las estrofas y nombrar en ellas sólo lo esencial, lo cual contrasta con el frecuente recurso a los exergos (tanto para introducir secciones como para encabezar poemas) y con la generosidad en la página de agradecimientos y dedicatorias.

Todo poema, obviamente, ha de ser una aventura del lenguaje, pero no sólo de palabras vive el poeta. Si así fuese, se podría crear un programa informático que escribiera poemas excelentes (y, de hecho, no pocos libros de los últimos años parecen escritos con esa técnica). Sin sorpresa, inteligencia y emoción, no hay poema, y esos tres ingredientes básicos, junto a muchas otras virtudes, están en todos los textos de Josep M. Rodríguez, que no deberían tardar en verse reunidos en un solo volumen (o bien antologados, pues una selección de treinta o cuarenta poemas suyos especialmente perfectos constituiría uno de los mejores libros de poesía de los últimos años).

«No estás aquí sólo como testigo», afirma el poeta para rematar otro poema. Para sus lectores, es una suerte que lo descubriese y que, libro tras libro, no afine sólo su mirada sino también su voz, no sólo su sensibilidad sino también su expresión, no sólo su yo sino también su nosotros. ©

La locura de Heracles

Alejandro Rodríguez-Refojo

Francisco León: *Heracles loco y otros poemas*. Ediciones La Palma, Tenerife, 2012.

Si tuviéramos que buscar un motivo que valiera como emblema de la trayectoria poética de Francisco León, desde su primer libro *Cartografía* (1999) hasta este *Heracles loco y otros poemas* (2012) que acaba de publicar Ediciones La Palma, no encontraríamos otro mejor que aquel que se refiere al momento del día que los griegos consideraron propicio para la videncia: el mediodía. El mediodía y su análogo, el verano, simbolizan en su poesía un estado de la visión, una apertura de la mirada que el autor ha perseguido con afán desde el principio, y que ha supuesto al cabo la integración en su trabajo de ciertos elementos provenientes del irracionalismo poético. Lo visional, la facultad de soñar lo que se ve, la locura poética, todos estos rasgos que pueden observarse en *Heracles loco*... se cumplen siempre justo a la hora del mediodía, que no era una hora más para los antiguos, ya que en la literatura griega –como nos recuerda David Hernández de la Fuente– «el mediodía, justo antes de la siesta, es propicio para las visiones».

Volveré sobre esto, pero antes quizá no sea innecesario proporcionar un dato previo que nos sirva como primera toma de contacto con los parajes que atraviesa la palabra a lo largo de este libro, pues en el origen de este hay un viaje realizado por el autor en 2006 que le llevó de Tenerife al sur de Italia, de allí a Grecia y de Grecia de vuelta a Tenerife. Un viaje: un libro. Un libro cuyos escenarios son las ciudades, los templos y paisajes naturales de una tierra cuya historia es por sí misma mito y leyenda. Una pregunta me ha salido al paso al leerlo: ¿por qué Grecia? Acaso porque este país conserva aún –incluso hoy, cuando se halla al borde del colapso por las devastadoras consecuencias de una cri-

sis económica que se recrudece en Europa por momentos– una aureola mítica a nuestros ojos. Y la tiene no sólo por la obvia y singular importancia de su «legado cultural», sino también porque Grecia –así como ciertas zonas de Italia, España y el norte de África– han constituido un polo de atracción de irresistible fuerza para muchos creadores y pensadores europeos de los siglos XIX y XX. Hablo de ese viaje al sur realizado por Goethe, por René de Chateaubriand, por Paul Klee, por Robert Graves, un viaje que para Francisco León ha significado también un verdadero viaje a un Mediodía mítico-simbólico, y no sólo a un norte geofísico.

Claro que tal viaje había sido preparado o predispuesto, de alguna extraña forma, por su autor, pues es difícil que la mirada no proyecte su sombra en los objetos que contempla. Y la sombra luminosa que proyecta la mirada griega de F. León está mediatizada por determinadas voces, imágenes y experiencias, visibles ya desde su primer libro, que es preciso señalar. En primer lugar, Grecia es la tierra de Sikelianós y Seferis, de Elytis y Ritsos, y la admiración manifiesta que F. León profesa por tales poetas y, concretamente, por los componentes de la llamada Generación de 1930, ocupa en su obra un lugar de especial importancia, por no decir fundamental. Y, en segundo lugar, es obvio decirlo, Grecia es tierra de mitos y, por tanto, tierra simbólica.

Repasemos, antes de seguir, algunos de los lugares y figuras de este libro. Entre ellos, la antigua ciudad griega de Selinunte, situada actualmente en el sur de Sicilia, un lugar cuyas ruinas inspiraron hace poco a Vincenzo Vitello una hermosa reflexión sobre el ocaso de lo sagrado; los monasterios de Meteora «a la hora terrible del rayo y la locura»; Hydra, donde el autor vio a un rey loco retirado en los confines del mundo, desposeído de todo y, al mismo tiempo, poseedor de todo en su trono de luz marina; la mítica Eleusis, «un pellejo de perro tirado por las piedras» que sin embargo, como dijo Miller, permanece; y personajes reales e imaginarios que aparecen en poemas donde lo imaginario y lo real no se contraponen, sino que se unen para afirmar, en algunos de los mejores momentos de libro, una fe en la palabra y en la poesía como «método de salvación», para decirlo con palabras del propio autor.

Pero los jalones de un viaje, sus vicisitudes externas nada nos dicen acerca esa tierra o del hombre que la contempla. Lo que habla siempre en un poema es la mirada, la relación tan especial que se establece entre el mirar y lo mirado. En este libro esa relación adquiere a veces la forma de lo visional, como ocurre en bellísimo poema «Ánguelos», y otras la óptica escéptica del que reconoce la profunda humanidad de los dioses, una mirada desmitificadora que observamos en «Bestia revisitada», en el que la figura del pulpo (uno de los motivos decorativos de la cerámica minoica) es contemplada «en Egina, / reseco al sol, crucificado, / como en un Gólgota para turistas.»

Esta suerte de dualidad que atraviesa el libro, de oscilación entre el nihilismo y la fe en la palabra, entre la búsqueda de un orden y la constatación de la irracionalidad del mundo, se advierte en determinadas imágenes, motivos y situaciones. Por ejemplo, en ese «trono de la alucinación» en que se asienta el Rey de Hidra, en esa niña que guía al Minotauro en el poema «El minotauro y yo» –escena que el poeta toma de un grabado de Picasso perteneciente a la *Suite Vollard*–, y también en uno de los textos más significativos del libro, «El juego de la locura». En éste, la locura es concebida como un juego trascendente que linda por un lado con la poesía y, por otro, con lo sagrado; un juego donde el jugador percibe un orden en el mundo y, al mismo tiempo, niega su fundamento; un juego peligroso que revela claramente la visión dionisíaca de la existencia que impregna casi por completo el libro que nos ocupa.

El poema concebido como visión no es un modelo enraizado, como tal vez pudiera creerse, en la tradición platónica y su trasmundo ideal, ya que uno de sus más grandes valedores, Arthur Rimbaud, no puede ser acusado precisamente de platonizante. Es más bien Dioniso y su danzante séquito de ménades y sátiros el dios rige el ritmo del poema. Oportuno es, en este sentido, decir algo sobre la locura como símbolo en este *Heracles loco...* de Francisco Léon, ya que el episodio en el que héroe pierde la cabeza y mata a sus hijos, o a sus hijos y a su mujer según otras versiones, es un factor estructurante que no puede ser obviado. Pero antes de entrar en materia quisiera dejar claro que una de las facetas que más me gustan de esta obra es que podemos observar los diversos planos o aspectos del símbolo, y cómo su autor no

incurre en ningún momento en lo que Gaston Bachelard llamó «complejo de cultura», un complejo cuya peor cara lastró a mi juicio las realizaciones poéticas de algunos autores españoles de la llamada Generación de 1970, concretamente aquellos que practicaron un «culturalismo» excesivo, que nada tiene que ver con la poesía de Francisco León.

El aspecto positivo del símbolo de la locura nos llevaría a un terreno poético-moral que puede pasar inadvertido para el lector y sobre el que quisiera incidir. Desde el punto de vista estrictamente poético, la locura se relaciona con el elemento ya citado de lo visional, que bebe de la ancha corriente del irracionalismo poético, tal como esta se fue conformando a lo largo del XIX a partir de autores como Novalis, Blake, Nerval y, sobre todo, a partir de la concepción rimbaldiana del poeta como vidente. Así pues, la locura como símbolo está en conexión con la actitud poética, de raíz romántica, que definen la mayoría de poemas. Por lo que respecta al terreno moral, el símbolo de la locura podría interpretarse, en mi opinión, como una crítica a los procesos de racionalización –en el sentido weberiano del término– que nos habrían conducido a un progreso que en el orden de lo material se ha revelando sólo para unos pocos, y que en el campo de la ética no ha logrado rebasar los límites de lo utilitario. Unos versos del poema «La muchacha y el leproso» dicen a este respecto: «Has comprado recuerdos en un puesto. / Caballitos de bronce y dracmas oxidados. // La lengua de los mitos ya está muerta, / te dijo el comerciante. / Ya no vale la pena.» Visión y locura están inextricablemente unidas en este libro, como lo están los aspectos positivo y negativo del símbolo analizado. Ya hemos visto el primer aspecto: la locura como videncia y la locura como crítica negativa. Hablemos ahora del segundo.

En «Baño en Selinunte», Fan- Ha, una de las muchas voces que aparecen en *Heracles loco…*, le pregunta al yo poético: «¿Persisten todavía allá abajo los dioses del Empíreo?». A lo que aquél le contesta: «No sé, nos hemos olvidado / de tantas cosas aquí abajo, / nosotros, los soberbios.» La soberbia es aquí sinónimo de la *hybris* griega, concepto que se refiere, como se sabe, a una desmedida confianza en sí mismo, a una desmesura que llevaba al hombre a cometer actos violentos e irracionales. La locura sim-

boliza también en *Heracles loco...* desmesura, excesiva confianza del hombre en sí mismo, lo que nos lleva a la idea de la soberbia humana y a ese «olvido de lo sagrado» que será completo cuando ya no advirtamos su necesidad, como asegura Vincenzo Vitello. Podría entonces afirmarse: la mencionada crítica al intenso proceso de racionalización característico de la modernidad a ese «férreo estuche» o «jaula de hierro» dentro del cual los hombres corrían, como vislumbró Weber al final de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, el peligro de convertirse en «especialistas sin espíritu [y] gozadores sin corazón» constituye, en este libro, la otra cara de la conciencia de la irracionalidad que rige en el fondo la conducta humana. Ambos lados del símbolo, inseparables, se hacen así visibles, como las dos caras de una moneda. La interpretación que realiza el poeta en el texto homónimo del libro sutura esta aparente contradicción: «Ya sabes la leyenda del buen Heracles... Yo creo que fue castigado para salvarlo de sí mismo y sus potencias, pues no había final en sus delirios.»

Una frase de Michel Foucault podría resumir en parte lo que he intentado decir en estas páginas. Jugar el juego de la locura es importante para el hombre y el poeta, acaso porque ambos intuyen, como afirma el pensador francés, que «sin el loco, la razón se vería privada de su realidad, sería monotonía vacía, aburrimiento de sí misma, animal desierto que presentaría su propia contradicción». Sin el loco que habita el hombre el poeta está perdido, minotauro «enfermo de locura» guiado por la mano de una niña. Sin él no habría visto a los ruiseñores que saludaron a Ánguelos Sikelianós, ni se preguntaría por la luz o por cómo empezó todo esto. Sin él, en fin, no podría vivir la locura del mundo, la locura de ser hombre y existir, de descender hasta la bestia o vislumbrar al ángel, la locura de no tener aún una forma determinada. ©

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

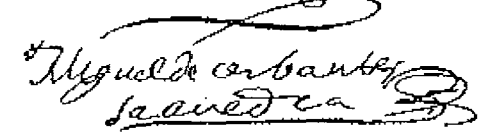
DIRECTOR: **Juan Malpartida**

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

Capitulo primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.



N Vn lugar de la Mācha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en astillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa



RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.

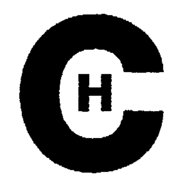


A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hā entrado à Governar este Nobilissimo Reyno, Desvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Preclara gesta preclaris indigent orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual à mi insuficiencia; quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec doctiores indocti legant; alteri enim nihil intelligunt, alteri plus fortasse, quam de nobis nos ipsi:* Causas que me huvieran motivado à escusarme de tanto empeño, à no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerça de mandato; ò mandato que vino con algos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar à imitacion de Dios con instrumentos flacos: porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculta de vna Muger, que la eloquēcia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que vsó el Capitā Ioab en

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52€. Europa: 109€. (correo aéreo 151€). Iberoamérica: 90€. (aéreo: 150€). USA y el resto del mundo: 100€. (aéreo: 170€). Ejemplar suelto: 5€ más gastos de envío

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono 91 583 84 01

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: *Administración de Cuadernos Hispanoamericanos.* Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en *ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO* denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN

aecid

9 771131 643008

0 0 7 4 7

5 euros